



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**DOTTORATO DI RICERCA
IN BENI CULTURALI E AMBIENTALI**

Ciclo XXXVII

Settore Concorsuale: GSD 13/STEC-01 – Storia dell'economia

Settore Scientifico Disciplinare: SSD STEC-01/B – Storia economica

**Il musical in Italia.
Storia, caratteri e mercato del teatro musicale leggero**

Presentata da: [Camilla Pagnetti](#)

Coordinatrice del Dottorato:

Relatrice:

Chiar.ma
Prof.ssa Donatella Restani

Chiar.ma
Prof.ssa Patrizia Battilani

Esame finale anno 2025

INDICE

Abstract (italiano e inglese)

Capitolo 1

Il progetto di ricerca

1.1. Premessa: interesse culturale ed economico del genere commedia musicale	9
1.2. Analisi critica della letteratura	10
1.3. Presentazione del progetto di ricerca sul musical	14
1.4. La metodologia	14

Capitolo 2

La nascita e l'evoluzione del musical nel mondo

2.1. Forme di teatro musicale leggero nel XIX e XX secolo	16
Il <i>music-hall</i>	18
L'operetta.....	19
Il <i>vaudeville</i> , il <i>burlesque</i> , il <i>minstrel show</i>	22
2.2. Il musical.....	24
Musica, danza e coreografia	24
Il compositore, il librettista e il paroliere.....	27
2.3. L'influenza dei flussi migratori sull'evoluzione del musical.....	28
2.4. L'affermazione della figura femminile nel mondo del musical.....	30
2.5. Il passaggio del musical da genere teatrale alla cinematografia	33
2.6. L'impatto della digitalizzazione sul mondo del musical.....	45

Capitolo 3

L'evoluzione del teatro musicale leggero in Italia dalle origini alla seconda guerra mondiale

3.1. I primordi del teatro musicale in Italia.....	53
3.2. Il fenomeno delle compagnie teatrali francesi in Italia	54
3.3. Il <i>vaudeville</i> in Italia nel XIX secolo	57
3.4. Dal 1860 in avanti: gli anni dell'operetta.....	59

3.5. I teatri in Italia nel XIX secolo e le trasformazioni dell'industria dello spettacolo	64
3.6. L'opera buffa napoletana	66
3.7. Il teatro dialettale	69
3.8. La rivista teatrale.....	70
3.9. La rivista a <i>grand-spectacle</i>	73
3.10. Gli anni della censura fascista.....	75

Capitolo 4

Il teatro musicale in Italia dopo la seconda guerra mondiale

4.1. Un'analisi dei dati SIAE dagli anni '50 agli anni '80: l'impatto sul teatro del cinema e della televisione	78
Grafici SIAE	94
4.2. Gli anni d'oro della rivista teatrale italiana.....	98
4.3. La rivista da camera e il cabaret all'italiana.....	100
4.4. La "ditta": Garinei e Giovannini	103
4.5. La commedia musicale	106
4.6. Il musicarello degli anni '60	111
4.7. L'importazione dei format americani e inglesi (gli anni '80-'90)	116

Capitolo 5

Produzione, distribuzione e gestione del teatro italiano

5.1. Il capocomico e l'impresario.....	121
5.2. Remigio Paone: lo Ziegfeld italiano	128
5.3. Dal teatro di compagnia al teatro di regia	132
5.4. L'evoluzione storica della compagnia teatrale in Italia nel '900	135

Capitolo 6

Un database sul musical in Italia

6.1. Interesse e utilità di un database sugli spettacoli di musical in Italia.....	141
6.2. Perché Milano?	147
6.3. Quali informazioni sono repertorate nel database?.....	149
6.4. Visione generale del database attraverso una presentazione grafica.....	152

- Durata spettacoli.....	152
- Ranking teatri	155
- Ranking produttori decade	160
- Denominazione.....	161

Capitolo 7

Le interviste ai protagonisti del mondo del musical

7.1. Obiettivo delle interviste	165
7.2. Metodologia di svolgimento delle interviste: la storia orale	167
7.3. La scelta delle persone da intervistare	169
7.4. Un primo tema emerso dalle interviste: il musical in Italia è uno spettacolo senza spessore?	173
7.5. Analisi del pubblico dei musical in Italia e il suo impatto sulla programmazione degli spettacoli	177
7.6. Un tema specifico emerso dalle interviste: il problema della tenuta	180
7.7. Una questione fondamentale emersa dalle interviste: il musical italiano esiste ancora?	184
7.8. Le questioni del riconoscimento della formazione e della tutela professionale dell'attore	189
7.9. L'attuale funzionamento della produzione di un musical in Italia e l'evidenziazione dei suoi limiti	195
7.10. Prospettive di revisione dei modelli imprenditoriali di produzione dei musical	213

Capitolo 8

Analisi delle recensioni di spettacoli di teatro musicale pubblicate sul *Corriere della Sera* nel periodo 1936-1993

8.1. Introduzione	217
8.2. La fine degli anni trenta e gli spettacoli misti di varietà	218
12/04/1936 – <i>Fierivaria</i>	218
02/05/1939 – <i>Dalle 21 alle 24</i>	219
10/10/1939 – <i>Varietà SIDET</i>	219
17/09/1939 – <i>Viva la radio</i>	219
18/04/1939 – <i>Tante stelle</i> rivista di varietà al Nuovo	219
20/09/1939 – <i>Mondo vario</i>	220
20/12/1939 – <i>Madama Poesia</i>	220

24/05/1939 – <i>Milanesi in volo</i>	220
24/12/1939 – <i>Carosello di donne</i>	220
28/11/1939 – <i>Le vie del Mondo</i>	221
31/10/1939 – <i>Mondo di fantasie</i>	221
02/05/1940 – <i>Olè olè</i>	221
8.3. L'operetta: un genere stanco ma sempre presente	222
02/05/1936 – <i>La principessa Liana</i> operetta in 3 atti di Tito Schipa.....	222
22/10/1936 – <i>Addio Mimi</i> di Benatzsky	223
03/02/1937 – <i>I mulini di Pit-Lil</i> . Operetta di Lombardo e Colombini.....	223
11/02/1937 – <i>Le sorelle Dolly</i>	224
22/05/1938 – <i>L'ultimo Arlecchino</i> . Operetta di E. Reggio e M. Chesi.....	224
22/10/1938 – <i>Lo zingaro barone</i> . Operetta in tre atti di G. Strauss.....	225
8.4. Il ritorno della rivista classica	225
04/02/1936 – <i>La rivista sotto processo</i> di Bracchi, Dansi e Navarrini	226
07/12/1937 – <i>Il gingillo segreto</i>	226
08/10/1937 – <i>Il piroscapo giallo</i>	226
24/12/1937 – <i>La lanterna</i> di Schwarz.....	227
08/11/1938 – <i>Dove sei felicità?</i> , fantasia in due parti di Cerio e Garatti.....	227
03/12/1940 – <i>Ultima edizione</i>	228
09/10/1940 – <i>Le cento maniere di...</i>	228
19/05/1940 – <i>Milanesi in terra</i>	228
20/12/1940 – <i>Questa sera si fa la rivista</i>	229
22/11/1941 – <i>Favole d'oggi</i>	229
8.5. Temi politici e satira incisiva nelle riviste teatrali del dopoguerra	229
18/08/1945 – <i>Soffia, sò...</i>	230
14/11/1945 – <i>Soffia, sò...</i>	230
30/07/1945 – <i>Ma che cosa è questa pace?</i>	231
02/09/1947 – <i>Domani è sempre domenica</i>	231
03/06/1947 – <i>E lui dice...</i> Satira musicale di Benecoste.....	231
8.6. La rivista a <i>grand-spectacle</i> e lo sfarzo a tutti i costi.....	231
04/03/1949 – <i>Bada che ti mangio</i>	232
29/11/1949 – <i>Sogni d'una notte di quest'estate</i>	232
09/02/1950 – <i>Bondì zia Margherita</i>	233
19/11/1950 – <i>Il diavolo custode</i> di Garinei e Giovannini.....	233
8.7. La fine dello sfarzo e dello sfoggio.....	233
03/02/1949 – <i>Nuvole</i>	234
07/04/1949 – <i>Tiremm innanz</i>	234

01/03/1952 – <i>La tintura... di castità</i>	235
12/11/1952 – <i>Cavalcata a piedi</i> rivista di Costa e Gelich	235
22/04/1952 – <i>Il Teatro dei Gobbi</i>	235
17/06/1953 – <i>Il dito nell'occhio</i> , di Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano	236
28/06/1953 – <i>Il Piccolo Naviglio</i>	236
8.8. L'avvento della trama nella rivista teatrale	236
27/02/1953 – <i>Pericolo rosa</i> , rivista di Rovi, Puntoni e Verde	237
06/02/1954 – <i>Alvaro piuttosto corsaro</i> , rivista di Garinei e Giovannini	237
12/05/1954 – <i>Controcorrente</i> di Marchesi, Metz e Chiari	238
26/09/1954 – <i>Senza rete</i> , rivista di A. Bonucci	238
8.9. Verso la commedia musicale	238
28/09/1954 – <i>Giove in doppio petto</i> , avventura musicale di Garinei e Giovannini	239
17/09/1955 – <i>Valentina</i> , commedia musicale di Marchesi e Metz	240
12/07/1956 – <i>Il resto manca</i> di Simonetta e Zucconi	241
24/11/1956 – <i>Buonanotte Bettina</i> di Garinei e Giovannini	241
19/09/1957 – <i>Un paio d'ali</i> , commedia musicale di Garinei e Giovannini	241
19/12/1957 – <i>L'adorabile Giulio</i> , spettacolo musicale di Garinei e Giovannini	241
04/09/1958 – <i>Chiamate Arturo 777</i> , rivista di Corbucci e Grimaldi	242
12/11/1958 – <i>Irma la dolce</i>	242
19/12/1958 – <i>Lisistrata</i> di Garinei e Giovannini	242
26/11/1959 – <i>Una storia in blue-jeans</i> di Corbucci e Grimaldi	243
24/12/1960 – <i>Un mandarino per Teo</i> di Garinei e Giovannini	243
01/03/1962 – <i>Rinaldo in campo</i> di Garinei e Giovannini	243
8.10. L'avvento del musical	243
10/11/1963 – <i>My fair lady</i>	244
29/12/1963 – <i>Non è facile avere diciott'anni</i> di Rita Pavone	245
11/12/1970 – <i>Hair</i>	245
20/03/1980 – <i>Piccole donne</i>	246
24/10/1981 – <i>Sogno di una notte di estate</i>	246
03/12/1982 – <i>Helzapoppin</i>	247
05/02/1982 – <i>Forza venite gente</i>	247
11/02/1989 – <i>La piccola bottega degli orrori</i>	247
06/12/1990 – <i>A Chorus Line</i>	247
8.11. Riflessioni conclusive: il ruolo dei critici teatrali	248
Considerazioni conclusive	249
BIBLIOGRAFIA	257

Abstract

[ITALIANO] La tesi di dottorato analizza l'evoluzione storica, sociale ed economica della commedia musicale, adottando un focus interdisciplinare che ne evidenzia il valore artistico e culturale, spesso considerato minore rispetto ad altre forme di spettacolo musicale. Attraverso una ricostruzione storica sulle fonti bibliografiche che parte dalle origini del teatro musicale leggero in Europa e negli Stati Uniti, fino alle declinazioni contemporanee in Italia, la ricerca sottolinea la complessità e la ricchezza di questa forma espressiva, che si è dimostrata capace di adattarsi ai mutamenti sociali e di attrarre un pubblico variegato.

Uno degli aspetti centrali del lavoro riguarda il contesto italiano, analizzato anche mediante l'analisi degli Archivi SIAE, nel quale il musical ha mostrato fasi di grande vitalità, in particolare negli anni '50 e '60, ma anche una progressiva perdita di impulso innovativo negli anni più recenti. Si sono poste in evidenza le caratteristiche peculiari della produzione, distribuzione e gestione del teatro italiano.

La creazione di un database degli spettacoli di musical in Italia, basato sugli archivi del Corriere della Sera, rappresenta un contributo originale della tesi, che fornisce una mappatura storica e quantitativa che integra dati artistici, sociali ed economici. Questo strumento, sviluppato in collaborazione con la Scuola del Teatro Musicale, presso cui nel corso del dottorato è stato svolto un periodo di stage, costituisce una risorsa importante per studiosi e professionisti, ed apre nuove prospettive di studio.

Una parte della ricerca ha consistito in interviste condotte con professionisti del settore che hanno messo in luce potenzialità e criticità del sistema produttivo italiano, tra cui la frammentazione del modello produttivo, la mancanza di continuità e la necessità di politiche culturali più incisive. La tesi evidenzia anche il ruolo del musical come veicolo di inclusione sociale e narrazione culturale e la sua idoneità ad affrontare tematiche contemporanee e di promuovere il dialogo interculturale. L'evoluzione del genere è posta chiaramente in evidenza anche dall'analisi delle recensioni di spettacoli di teatro musicale pubblicate sul *Corriere della Sera* nel periodo 1936-1993.

La ricerca esplora inoltre l'impatto dei nuovi media e della digitalizzazione, e pone in evidenza come queste trasformazioni offrano opportunità per ampliare il pubblico e innovare le pratiche produttive. Essa sottolinea, infine, l'importanza di investire nella formazione professionale e nella creazione di reti internazionali per garantire la competitività del musical italiano a livello globale.

In conclusione, il musical emerge dal lavoro di ricerca come fenomeno multidimensionale, capace di generare valore culturale, economico e sociale. Per garantire un futuro prospero a questa forma di espressione artistica è necessario un approccio integrato che unisca ricerca accademica, innovazione produttiva e dialogo con il pubblico, promuovendo il musical come parte integrante del patrimonio culturale italiano.

* * *

[ENGLISH] The dissertation analyses the historical, social and economic evolution of musical comedy, adopting an interdisciplinary approach that highlights its artistic and cultural value, which is often considered minor compared to other forms of musical entertainment. Through a historical reconstruction of bibliographical sources, from the origins of light musical theatre in Europe and the United States to

its contemporary decline in Italy, the research highlights the complexity and richness of this form of expression, which has proved capable of adapting to social changes and attracting a diverse audience.

One of the central aspects of the work concerns the Italian context, also analysed through the SIAE archives, in which the musical has shown periods of great vitality, particularly in the 1950s and 1960s, but also a progressive loss of innovative impulse in recent years. The peculiarities of Italian theatrical production, distribution and management are highlighted.

The creation of a database on musicals in Italy, based on the archives of the *Corriere della Sera*, represents an original contribution of the thesis, providing a historical and quantitative mapping that integrates artistic, social and economic data. This tool, developed in collaboration with the Scuola del Teatro Musicale, where a stage was carried out, is an important resource for scholars and professionals and opens up new perspectives for study.

Part of the research consists of interviews with professionals in the sector, which emphasizes the potential and criticalities of the Italian production system, including the fragmentation of the production model, the lack of continuity and the need for a more incisive cultural policy. The dissertation also points out the role of the musical as a vehicle for social inclusion and cultural storytelling, and its suitability for addressing contemporary issues and promoting intercultural dialogue. The evolution of the genre is also highlighted through an analysis of reviews of musical theatre performances published in the *Corriere della Sera* from 1936-1993.

The research also explores the impact of new media and digitalisation, and how these changes offer opportunities to expand audiences and innovate production practices. Finally, it underlines the importance of investing in professional training and the creation of international networks to ensure the competitiveness of the Italian musical at a global level.

In conclusion, the research shows that the musical is a multidimensional phenomenon capable of generating cultural, economic and social value. To ensure a prosperous future for this form of artistic expression, an integrated approach is needed that combines academic research, productive innovation and dialogue with the public, promoting the musical as an integral part of Italy's cultural heritage.

Capitolo 1

Il progetto di ricerca

1.1. Premessa: interesse culturale ed economico del genere commedia musicale

Il punto di partenza della ricerca consiste nell'analisi della rilevanza culturale ed economica, in prospettiva storica, del genere della commedia musicale. Si tratta di un genere ben identificato che, nell'ambito degli spettacoli teatrali, riveste da molti anni una significativa importanza – anche se con fasi alterne di popolarità – sia sul piano del numero di spettacoli in produzione, sia sul piano degli incassi al botteghino¹. Prendendo a parametro di riferimento il 2019 – anno precedente all'emergenza sanitaria collegata al COVID-19 – i dati SIAE relativi agli spettacoli teatrali in Italia registravano ben quattro musical tra i dieci spettacoli di maggiore successo al botteghino: al primo posto si poneva la commedia musicale, su musica originale italiana, *Notre Dame de Paris*, e rispettivamente in settima, ottava e decima posizione si trovavano *Mary Poppins*, l'evergreen *Aggiungi un posto a tavola* e *Priscilla, la regina del deserto*². Anche nel 2020, nel contesto assai difficile di una stagione caratterizzata dalle chiusure dei locali pubblici dovute alla pandemia, la situazione era percentualmente simile, anche se naturalmente il numero di spettacoli e il numero di biglietti era proporzionalmente assai più

¹ Dai dati degli annuari SIAE si rileva che la commedia musicale è sempre rappresentata unicamente a pagamento e pertanto tutti gli spettatori sono sempre muniti di biglietto, mentre altri spettacoli vengono proposti anche gratuitamente o nell'ambito di manifestazioni nelle quali non è richiesto un titolo di ingresso per ogni spettatore; per questo motivo il numero di spettatori in altri generi teatrali non corrisponde necessariamente al numero di biglietti venduti (v. ad es. SIAE, *Annuario dello Spettacolo 2020*, p. 35).

² Può essere anche interessante sottolineare che tra gli altri sei titoli di maggiore successo si trovavano in quell'anno altre rappresentazioni che condividono con il musical l'unione di danza, recitazione e musica: così *Innamorato perso* di Enrico Brignano, un lungo monologo accompagnato da danza, musica e altri effetti di luci e immagini, e *Corteo* del Cirque du soleil, simile per certi versi al musical, ai cui elementi di musica, danza e recitazione aggiunge anche esibizioni di carattere acrobatico tipici del circo. Il teatro più tradizionale è rappresentato in questa classifica unicamente dalla commedia *Con tutto il cuore* di Vincenzo Salemme.

ridotto: nella “top ten” degli spettacoli teatrali rimaneva al primo posto *Notre Dame de Paris* e figuravano altri quattro musical, cioè *Frozen* e ancora *Aggiungi un posto a tavola*, seguiti da *The Full Monty* e *Ghost*.

I dati che si sono riportati sono significativi: si riferiscono ad un genere che, da sempre considerato minore perché visto come appartenente ad espressioni artistiche più frivole e di carattere leggero, sta invece, per certi versi sorprendentemente, acquisendo in tutto il mondo visibilità anche come espressione artistica e culturale capace di convogliare a un grande pubblico la narrazione di eventi della nostra storia recente. Si può fare l'esempio del grande successo del musical *The Trilogy*, scritto dall'autore italiano Stefano Massini, che porta sulle scene la saga dei banchieri Lehman Brothers a partire dal loro arrivo negli Stati Uniti sino al loro crollo economico nella recente crisi economica e finanziaria del 2008; lo spettacolo ha vinto il premio UBU nel 2014/15³ e cinque *Tony awards* nel 2022⁴.

Questo non significa che in una presa in considerazione complessiva del comparto teatrale la prosa di carattere definito tradizionale non costituisca un settore economicamente rilevante: essa occupa ancora un posto primario nel settore degli spettacoli in Italia, ma è composta di numerose produzioni, per lo più piccole o medio-piccole, distribuite nei numerosi teatri dislocati in tutte le diverse città e cittadine italiane, mentre il musical ha necessariamente bisogno di teatri di notevoli dimensioni ed implica uno sforzo creativo e produttivo di grande rilievo, nonché professionalità specifiche, per cui il numero di spettacoli è più ridotto ma ognuno di loro è rappresentato in grandi spazi nelle città più popolate.

1.2. Analisi critica della letteratura

Il musical si situa all'intersezione di più categorie di spettacolo: musiche, e in particolare canzoni, numeri di danza e parti di recitazione. Si tratta di un genere le cui origini storiche, come si vedrà nel capitolo 2, possono farsi risalire a forme antiche di rappresentazioni, che si sono poi evolute sia

³ Il premio Ubu, fondato nel 1977 dal critico Franco Quadri, è considerato il riconoscimento più importante di teatro in Italia

⁴ Lo “Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre”, comunemente noto come Tony Award, è un premio annuale che celebra i conseguimenti raggiunti nel *Broadway theatre* da opere teatrali o musical.

seguendo le mode e i gusti del pubblico, sia per effetto del sopraggiungere di nuove possibilità espressive. Per questo, molta letteratura, costituita in gran parte monografie, voci di enciclopedia e articoli su riviste specialistiche, è utile per ripercorrerne la discendenza e capirne i caratteri. D'altra parte, si parla propriamente di musical con i generi che si sono sviluppati e rapidamente affermati negli Stati Uniti e in Inghilterra, caratterizzati dall'ascesa, da una parte, del mondo di Broadway e, dall'altra, del West-End londinese. Per questo motivo, i testi fondamentali per capire l'essenza di questo genere di spettacolo provengono da quelle esperienze.

L'analisi della letteratura può essere sostanzialmente divisa in più settori. Un certo numero di opere offrono una visione generale dei vari generi di spettacoli e dedicano una parte anche alla commedia musicale. In questo gruppo di scritti si segnalano in particolare, tra le opere pubblicate in Italia, il volume del 1980 di A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del 900*, che include la voce "Musical" di E. Capriolo, e la meno recente *Enciclopedia dello spettacolo* del 1959, poderosa opera in più volumi curata da S. D'Amico. Altre opere riguardano più specificamente gli spettacoli musicali, e sono utili per inquadrare il genere "commedia musicale" nel contesto di altri spettacoli in cui la musica occupa un posto centrale e insostituibile: ad esempio in questo gruppo si segnalano il libro di P. Prato del 2010, *La musica italiana: una storia sociale dall'Unità a oggi*, e quello di G. Pretini del 1997, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*. Nella letteratura dedicata propriamente al musical, si pongono in evidenza tra le opere pubblicate in Italia il libro di G. Fiorito *C'era una volta il musical* del 1990 e il volume di L. Cerchiari del 2017 *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, a cui si aggiungono i lavori di A. Rusconi del 2014 su *Il musical europeo*, quello di W. Mauro dedicato al musical americano (*Il musical americano da Broadway a Hollywood*, 1997) e il saggio di G. Salvatore del 2018 su *Il teatro musicale del rock*, che presenta un taglio più specialistico. Tra le opere pubblicate all'estero rivestono particolare interesse il recente contributo di K. Gänzl e J. Findlay *The Musical: A Concise History* del 2022, e il classico lavoro di N. Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It* del 2014, entrambi costruiti in prospettiva storica, a cui si aggiunge un testo di riferimento come quello scritto nel 2017 da W. Everett e P.R. Laird P.R., *The Cambridge Companion to the Musical*; sull'esperienza espressiva londinese si segnala in particolare lo scritto del 2016 di R. Gordon, O. Jubin e M. Taylor, *British Musical Theatre Since 1950* e il recentissimo lavoro di S. Writer,

History of the West End of London del 2023. Molti lavori si occupano specificamente di alcuni generi vicini al musical, coprendo vari periodi storici – così i lavori sul teatro di regia in Italia (F. Iacona, *Le origini del teatro di regia in Italia*, 2010), sull'operetta (E. Oliva, *Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria*, 2022), sul cabaret (Lunga intervista a Dario Fo) e numerosi altri sui diversi tipi di spettacoli. Anche con riferimento all'esperienza estera, e in particolare statunitense, la bibliografia offre numerosi lavori che inquadrano specifiche esperienze espressive vicine alla commedia musicale, quali il lavoro di R. Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, quello di M. Kupferblum, *The adventure of poetry - The origin of Opera Buffa* e il libro di B.J. Faulk del 2004, *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*.

Grande interesse, malgrado abbiano un taglio più specifico, per apprezzare lo sviluppo della commedia musicale come forma di espressione rivestono alcuni lavori dedicati a singoli artisti. In particolare per l'esperienza tutta italiana di una coppia di autori pressoché leggendaria è d'obbligo il riferimento e al classico L. Garinei e M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, pubblicato nel 1985, al libro di M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini* del 1999 e alla monografia del 2020 di C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*. Altri lavori riguardano più in generale forme di teatro definito "leggero": così il libro del 1980 di S. De Matteis, *Follie del varietà: vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, quello di N. Fano del 1993, *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, gli scritti e le voci di enciclopedia dedicati a singoli artisti, quali ad esempio Totò e Petrolini. Si ottiene così un affresco in chiave storica, ricco anche di riferimenti di carattere anedddotico, che permette di apprezzare l'evoluzione delle diverse forme artistiche e nello specifico della commedia musicale.

Sono assai numerosi i testi dedicati al rapporto tra il musical e il cinema. Ci si può limitare a citare, tra quelli più rilevanti ai fini della presente ricerca, il lavoro del 2012 di B.K. Grant, *The Hollywood Film Musical*, il libro del 2014 di S. Sheikhha e B. Mahmoodi-Bakhtiari, *The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema*, il libro del 2016 di E. Mordden, *When Broadway went to Hollywood*, e quello del 2018 di M. Shingler, *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*. Tutti questi testi individuano, in prospettiva storica ma con analisi di volta in volta culturali e sociali, l'impatto del nuovo mezzo espressivo sulla commedia musicale; le

analisi concordano sul fatto che il cinema da un lato ha contribuito a portare gli spettatori nelle sale cinematografiche a scapito di quelle teatrali, però dall'altro lato ha indubbiamente consentito l'accesso alla visione degli spettacoli ad un pubblico più vasto e ne ha pertanto aumentato la popolarità.

Nella specifica esperienza italiana si segnalano il libro del 2006 di S. Arcagni, *Dopo Carosello: il musical cinematografico italiano*, lo scritto di F. Sorrentino del 2018 *Il Musicarello: Cinema, Musica e Società negli Anni '60* e quelli di E. Guzzo Vaccarino, *Filmare la danza, danzare il film*, e di C. Bioni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*, 2020. Tutti questi lavori riguardano quindi l'evoluzione artistica e culturale di questo genere musicale, inquadrandolo spesso in una prospettiva più ampia che si allarga ai generi simili da cui la commedia musicale ha tratto origine, oltre ad offrirne una visione prospettica della possibile evoluzione.

Alcuni lavori sono poi dedicati alla creazione, sotto il profilo imprenditoriale, degli spettacoli. Fra questi innanzitutto il libro di M. Gallina *Organizzare teatro. Produzione, gestione, distribuzione nel sistema italiano* del 2017. Interessanti alcuni lavori che riguardano singoli impresari, quali il libro di E. Pozzi del 1990, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, e il saggio di D. Manetti, *Financing culture and theatre: Remigio Paone between economics and politics* (2020). Per quanto riguarda le nuove tecnologie vi sono alcuni interessanti lavori, tra i quali merita menzione quello di K. Hawthorne, *Digital Theatre. Strategies and Business Models in European Theatre*, 2023.

L'analisi della letteratura esistente suggerisce quindi l'utilità di un lavoro che analizzi, alla luce del necessario inquadramento di carattere storico, l'evoluzione artistica, ma soprattutto sociale e in prospettiva economica, del genere commedia musicale, con particolare riferimento all'esperienza italiana. Infatti se da un lato le opere esistenti consentono di ricostruire il posto del genere commedia musicale nel più vasto comparto degli spettacoli teatrali, e di valutarne l'interazione con i nuovi media – cinema e televisione, manca però un'analisi specifica in tempi recenti del suo impatto sul pubblico, anche al fine di identificarne il potenziale come veicolo culturale ed espressivo. Questo lavoro di ricerca deve tener conto anche dell'analisi dei dati di carattere economico che si possono reperire sulle diverse produzioni dei tempi recenti, che come si dirà in particolare nel capitolo 6, non sono sinora state oggetto di repertoriazione sistematica.

1.3. Presentazione del progetto di ricerca sul musical

Il progetto di ricerca si inserisce in un tema di indagine riguardante l'ecosistema musicale in Italia, e specificamente si concentra sulla forma espressiva della commedia musicale, al fine di presentare in chiave storico-economica il fenomeno, con specifico riferimento al territorio italiano.

Il dottorato definito PON, acronimo di “Programma Operativo Nazionale”, intende porsi come un modello formativo di carattere sperimentale caratterizzato da modalità di collaborazione con il mondo imprenditoriale, al fine di ottenere risultati che possano produrre utili ricadute sul tessuto produttivo⁵. Nello specifico, il progetto di ricerca è stato pertanto qualificato da una collaborazione con la Scuola del Teatro Musicale, nella cui sede di Novara ho effettuato un periodo di stage. Sin dalle prime fasi di avvio del progetto, nelle riunioni a cui hanno preso parte la Prof.ssa Patrizia Battilani, ordinaria del Dipartimento di Scienze economiche dell'Università di Bologna e relatrice della tesi di ricerca, Marco Iacomelli e Davide Ienco, rispettivamente direttore e presidente della *Scuola del Teatro Musicale*, si è valutato che potesse essere utile e interessante offrire una ricostruzione della storia del musical in Italia dalle sue origini e specialmente dagli anni '50. La ricostruzione ha quindi seguito due linee di ricerca: da un lato, si è cercato, con l'aiuto del materiale bibliografico, si ripercorrerne la nascita e gli sviluppi, sotto il profilo artistico e produttivo, e d'altro lato sono stati utilizzati materiali documentali, in particolare attraverso raccolte di dati, per ottenere un quadro della rilevanza culturale, sociale ed economica di questa forma espressiva.

1.4. La metodologia

La ricerca è stata condotta in tre fasi. In una prima fase, di carattere essenzialmente bibliografico, si sono ricostruite le origine storiche e culturali e lo sviluppo dei diversi generi da cui si è sviluppata come forma autonoma e ben caratterizzata la commedia musicale, sia nel mondo, sia specificamente in Italia. Sono poi state studiate nello specifico le problematiche riguardanti

⁵ Le azioni PON (acronimo di Programma Operativo Nazionale) Ricerca e Innovazione fanno parte di un programma nato nel 2014 e gestito dal Ministero dell'Università, in continuità con quanto già attuato attraverso il PON Ricerca e Competitività 2007/2013.

la produzione, la distribuzione e la gestione del teatro italiano, seguendone l'evoluzione storica, in particolare nel dopoguerra, anche attraverso i dati SIAE, anche alla luce dei profondi mutamenti indotti nelle abitudini degli spettatori dall'avvento del cinema e poi della televisione.

Questa ricerca, i cui risultati sono esposti nei capitoli da 2 a 5, ha consentito subito di mettere in evidenza che, malgrado la letteratura e la documentazione sulla storia del teatro in Italia siano ampie, mancano però fonti di informazione sui musical prodotti o messi in scena in Italia. Questo è dovuto alla difficoltà di separare i dati riferibili alle diverse tipologie di spettacolo appartenenti al teatro musicale cosiddetto leggero. È possibile e risulta molto utile fare riferimento ai dati SIAE, che riportano i dati economici dei comparti teatrali; ogni teatro mantiene degli archivi, così come fa ogni compagnia teatrale: si tratta però di informazioni frammentarie e disaggregate, praticamente impossibili da consultare nel loro insieme, che sono inoltre compilate e repertorate in modo non omogeneo. La seconda fase del lavoro è dunque consistita nella compilazione di un database, la cui metodologia è analiticamente descritta nel capitolo 6 e che, per i motivi indicati, è stato creato partendo dai dati reperibili sui quotidiani, e nello specifico sul Corriere della sera. Questa fase di ricerca ha riguardato anche le recensioni dei critici agli spettacoli di teatro musicale nel periodo 1936-1993, che hanno consentito di inserire nella tesi il capitolo 8 dedicato appunto ad una analisi delle recensioni.

La terza fase del lavoro è consistita in una analisi dei dati repertoriati, che sono stati completati da una serie di interviste a personalità attive nel mondo della commedia musicale. Questa fase ha avuto un primo avvio durante il mio stage presso la Scuola del teatro musicale che mi ha consentito di incontrare direttamente e personalmente alcuni dei protagonisti del mondo del musical italiano, e non solo italiano, i cui risultati sono presentati nel capitolo 7 ma si riflettono in realtà nell'intero lavoro, dato il contributo di grande rilevanza sul piano della comprensione dei fenomeni, anche dal punto di vista imprenditoriale, che lo stage mi ha offerto.

Capitolo 2

La nascita e l'evoluzione del musical nel mondo

2.1. Forme di teatro musicale leggero nel XIX e XX secolo

È quasi impossibile tracciare le origini precise di quello che ai nostri giorni chiamiamo musical, poiché esse affondano profondamente nella storia della nostra civiltà e si diramano a ritroso verso la commedia musicale europea, le musiche di Strauss e Mozart, i balletti rinascimentali sino alle opere di Aristofane, spaziando in molteplici direzioni che rendono arduo il compito di definirne con precisione il percorso e l'evoluzione⁶.

Tecnicamente tuttavia si è utilizzata per la prima volta l'espressione musical, nell'accezione attuale e più specifica del termine, con riferimento allo spettacolo *The Black Crook*, andato in scena nel 1866 al Niblo's Garden di New York. D'altra parte, proprio quella città, come è ben noto, ospita la mitica strada di Broadway, considerata polmone pulsante dei musical americani, nei cui teatri sono stati messi in scena centinaia di spettacoli che hanno segnato e influenzato la storia del musical anche nel resto del mondo⁷.

In senso teatrale, però, gli antecedenti del musical vanno cercati molto più indietro nel tempo e si trovano

«nella commedia musicale londinese, l'operetta francese, il varietà, il vaudeville, il burlesque, il music-hall, l'estravaganza, la pantomima, il teatro musicale viennese (...)»⁸.

⁶ Al riguardo L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017; K. Gänzl, J. Findlay, *The Musical: A Concise History*, 2nd ed., Albany, State University of New York Press, 2022, p. 3 ss.

⁷ Si veda W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, Roma, TEN, 1997.

⁸ Così L. Cerchiari, *Storia del musical*, cit., p. 8.

La realtà è che, osservando il teatro musicale leggero dell'ultimo secolo, si percepisce l'impossibilità di tracciare le linee evolutive fondamentali del musical, se vogliamo parlarne come di un genere, poiché i confini tra le varie denominazioni non sono affatto precisi e

«si preferisce il termine *operetta* quando l'ispirazione arriva dal Danubio, il termine *comic opera* quando i modelli sono Gilbert & Sullivan, il termine *musical comedy* quando prevalgono elementi più propriamente indigeni»⁹.

Tutte queste forme teatrali sono accomunate, molto semplicemente, dalla fusione di narrazione, canto e ballo, ma subiscono, nel tempo e nei differenti contesti, enormi variazioni artistiche di volta in volta poco percettibili oppure di enorme impatto, che seguono di pari passo l'evoluzione economica e sociale della società. Prima che venisse coniato in termine "musical", esistevano già moltissime delle forme di spettacolo che oggi vengono riunite sotto tale termine; venivano però identificati con etichette differenti, che spesso accompagnavano il titolo dello spettacolo, al fine di dare agli spettatori un'idea di quello che rappresentava la forma di spettacolo. Così si utilizzavano, di volta in volta, alcune denominazioni quali "operetta", "opéra-bouffe" o "opéra-comique", o ancora "vaudeville"; altre denominazioni che venivano utilizzate erano quelle di "music-hall", "variety", "burlesque". In tedesco si utilizzavano ancora altre denominazioni come "komische Oper", "Lebensbild" (letteralmente: "quadro dal vero"), e ancora "Operette" (letteralmente: piccola opera), "Zauberspiele" (opera magica o fiabesca, fantasia), o ancora "Volksmärchen" (storia popolare)¹⁰. Ognuno di questi sottotitoli aveva una specifica sfumatura, che spesso sconfinava e a volte si confondeva con l'altra. Benché queste denominazioni fossero più scelte discrezionali degli autori e dei produttori, si tratta comunque di una manifestazione molto evidente della ricchezza dei generi da cui ha avuto origine quello che ora viene definito come musical, o, se si preferisce utilizzare il termine italiano corrispondente, il teatro musicale.

Come si vedrà anche nel prosieguo della ricerca, questi generi sopravvivono tutt'oggi proprio perché il musical è una forma di spettacolo

⁹ Si veda A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 458.

¹⁰ Cfr. K. Gänzl, J. Findlay, *The Musical: A Concise History*, cit., p. 2 ss.

molto vario; tanto è vero che anche nell'epoca più recente che formerà specificamente oggetto di questa ricerca (e cioè il periodo del secondo dopoguerra in Italia) le denominazioni degli spettacoli che si possono far rientrare nel genere musical sono spesso diverse l'una dall'altra.

Riveste dunque interesse analizzare le forme musicali che si sono sviluppate con alcuni di questi sottotitoli e che ora sono confluite, o si sono evolute, verso la forma di spettacolo che ora viene denominata come musical. Qui di seguito si ritiene utile offrire una presentazione dei generi più diffusi.

Il music-hall

Il *music-hall* e la sua diretta evoluzione, il *variety*, trovano la loro origine nel movimento del teatro popolare inglese del XIX secolo¹¹. Queste forme espressive consistevano in una forma mista di intrattenimento che prevedeva danze e canti, che accompagnavano il narrare storie, talvolta spettacoli di circo e altre esibizioni di vario genere. Il *music-hall* non offriva una tipologia specifica di spettacolo; le diverse *performances* erano accomunate dal fatto che il pubblico apparteneva prevalentemente alla classe lavoratrice e che gli spettacoli si tenevano nelle *halls* (teatri di varietà), nei *palaces* (teatri più vasti) e nei *pubs* autorizzati a vendere alcolici. Il pubblico si differenziava quindi da quello dei teatri più tradizionali perché di età più giovane e generalmente in cerca di un tipo di svago meno impegnativo e formale; negli *halls* si poteva fumare e consumare alcolici e gli spettacoli erano spesso *sketches* di livello più amatoriale rispetto a quelli rappresentati in teatro. Il *music-hall* era considerato una sorta di “teatro del popolo” e la sua popolarità ebbe un momento di grande successo in Inghilterra, si mettevano in scena numerosi spettacoli ogni giorno e se nel 1848 a Londra

¹¹ Si veda la parte introduttiva di R. Gordon, O. Jubin, M. Taylor, *British Musical Theatre Since 1950*, London, Bloomsbury, 2016, p. 1 ss.; v. altresì B.J. Faulk, *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*, Athens, Ohio University Press, 2004, che significativamente aggiunge come sottotitolo al primo capitolo “The Middle Class Makes a Subculture”, e sottolinea il carattere spiccatamente inglese della forma di spettacolo denominata *music-hall* e il suo contributo nell'avvicinare le classi lavoratrici a forme di cultura, seppure popolari. L'autore sottolinea come alcuni fra i più eminenti autori dell'epoca, quali Thomas S. Eliot, George Orwell e John Osborne, hanno celebrato il *music-hall* come espressione autentica della cultura popolare inglese (v. spec. p. 24).

c'erano otto *music-hall*, nel 1954 erano già diventati novantadue. Con la fine della prima guerra mondiale, peraltro, il *music-hall* aveva iniziato un declino, causato, probabilmente, dall'arrivo nel 1923 del primo spettacolo di varietà trasmesso radiofonicamente dalla BBC¹², nonché dai nuovi gusti del pubblico¹³; il declino divenne via via più sensibile man mano che si diffusero altre forme di spettacolo.

L'operetta

Nella Vienna della *fin de siècle* l'operetta era senza dubbio considerata la forma di intrattenimento più popolare e più eccitante. La denominazione indica chiaramente che questa forma di spettacolo riprende gli elementi propri di quella definita "opera", ma in forma più leggera e considerata "minore". In tale tipologia di spettacolo i residenti della capitale austriaca trovavano una parentesi di bellezza e novità che spezzava la noia e la fatica del lavoro, fosse esso manuale, d'ufficio o domestico. La sua epoca di gloria cominciò nel 1905, con la prima rappresentazione di *Die lustige Witwe* di Frantz Lehar, rimasta simbolo di un rinnovamento del genere musicale¹⁴, e si protrasse fino a dopo la prima guerra mondiale, subendo numerose influenze ed evoluzioni. Come i generi che l'avevano preceduta (ad esempio, l'opera comica), l'operetta miscelava musica dal vivo con narrazioni e numeri di danza ed era messa in scena sia nei teatri sovvenzionati dallo Stato, sia nei teatri privati. Come altre forme di teatro musicale leggero, l'operetta non è propriamente strutturata né caratterizzata da elementi ben precisi, ma si colloca in una

¹² Si veda ancora A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del '900*, cit., p. 464.

¹³ Sull'influenza provocata degli sconvolgimenti sociali avvenuti nel Regno Unito nel secondo dopoguerra sui gusti del pubblico degli spettacoli popolari, v. ancora R. Gordon, O. Jubin, M. Taylor, *British Musical Theatre Since 1950*, cit., p. 9 ss.

¹⁴ Dopo una accoglienza piuttosto timida per non dire ostile, il pubblico dimostrò di apprezzare *Die lustige Witwe* che nel periodo 1905-1921 ebbe 483 repliche a Vienna e 8.838 nei paesi di lingua tedesca. Già nel 1907 ne venne fatta una versione italiana che incontrò immediato successo. Si tratta dell'unica commedia musicale della c.d. epoca d'oro dell'operetta viennese che viene tuttora riproposta, proprio perché risponde a un gusto semplice e popolare e intende andare incontro ai gusti del pubblico, senza altre complicazioni.

posizione fluida che alterna arie quasi propriamente appartenenti all'opera, con numeri di danza moderni che si ispirano ad esperienze di varia provenienza geografica. È un tipo di intrattenimento multi-etnico e cosmopolita nel quale le tradizioni nazionali, specialmente quelle francesi e tedesche, incontrano elementi della musica zingara ungherese. Proprio a causa di questa fusione di stili, l'operetta era, all'epoca, oggetto sia di apprezzamenti sia di giudizi negativi. Infatti se per alcuni critici l'operetta rappresentava un affinamento del gusto popolare, una sorta di piccolo passo verso la più nobile opera, per altri essa era considerata un'ipnotica forma di escapismo e una degenerazione di forme d'arte più elevate¹⁵.

Sicuramente, le operette dell'epoca venivano concepite per essere commercialmente attrattive, anche perché si trattava di una forma di spettacolo dai costi elevati, a causa della necessità di metterla in scena in teatri abbastanza spaziosi, e includendo cori, ballerini, un'orchestra e costumi e scenari piuttosto sofisticati. Anche per queste caratteristiche di ricchezza di messa in scena, le operette erano scritte per sedurre essenzialmente la classe media ma attiravano anche membri dell'alta borghesia e dell'aristocrazia¹⁶. Le trame di quasi tutte le operette ruotavano intorno a una storia romantica tra due personaggi che devono sfidare le differenze sociali e le difficoltà della vita per coronare il loro amore, un tipo di intreccio che ovviamente non era considerato altamente originale ma che funzionava a livello commerciale e che colpiva la fantasia del pubblico di tutte le classi sociali.

Se l'operetta del diciannovesimo secolo era caratterizzata da arie sentimentali e quasi wagneriane, quella del ventesimo secolo comincia a fare

¹⁵ Si veda al proposito, le osservazioni di M. Baranello, *The Operetta Empire: Music, Theater in Early Twentieth-Century Vienna*, Oakland, University of California Press, 2021, p. 3 ss.; l'autrice cita le osservazioni di Adam Müller-Guttenbrunn, un impresario teatrale antisemita, che definiva l'operetta come "an artistic bastard, which might have been conceived by a stock exchange jobber and a Parisian cocotte." (A. Müller-Guttenbrunn, *Wien war eine Theaterstadt*, Vienna, Graeser, 1885).

¹⁶ Da questo punto di vista è significativa la testimonianza di Alma Mahler, moglie del compositore, che racconta che lei e suo marito si erano divertiti moltissimo ad assistere alla rappresentazione di *Die lustige Witwe*, volevano ballarne il valzer tra loro a casa e si erano così decisi ad acquistarne lo spartito, malgrado una iniziale ritrosia dovuta a quella che ella stessa definisce come atteggiamento "snobbish" nei confronti di musica popolare. L'episodio è citato in Music from Makropulos (Nigel Simeone), *Lehár's Merry Widow: the original cast recorded in 1906*, 3 settembre 2020, reperibile nel blog <http://musicfrommakropulos.blogspot.com>.

un uso più complesso della musica e delle armonie e mette al centro dello spettacolo personaggi più attraenti, ricchi e affascinanti per soddisfare un pubblico alla ricerca di glamour e sentimentalismo.

Un aspetto di carattere socio-economico che ha favorito in maniera importante l'ascesa dell'operetta e la sua capacità commerciale, è stato il cambio demografico avvenuto a Vienna tra il 1860 e il 1910, quando, grazie all'incorporamento nei confini ufficiali della città di numerosi villaggi limitrofi e con l'arrivo di abitanti delle zone meno industrializzate dell'impero che giungevano nella capitale per cercare lavoro, la città vide espandersi la sua popolazione e, con essa, la sua cultura e le sue tradizioni. Questa espansione contribuì a compartimentare una città che fino a quel momento era stata socialmente piuttosto omogenea e a creare una gerarchia più evidente e sentita di quella che si percepiva nelle altre capitali. Infatti, i cittadini illustri della città risiedevano nel centro di Vienna, la borghesia abitava nei quartieri limitrofi al centro, laddove erano situati i teatri che mettevano in scena gran parte delle operette dell'epoca, mentre la periferia era invece abitata dai nuovi migranti. Sorprendentemente, però, l'operetta era un genere artistico che colmava il dislivello sociale ed economico causato da queste recenti ondate migratorie, essendo essa apprezzata tanto dalla classe popolare che da quella borghese.

Un altro elemento, questa volta di carattere economico e culturale, che fu chiave nell'evoluzione e nello sviluppo delle operette viennesi, fu il fatto che esse riscuotevano grande successo all'estero e la prospettiva che uno spettacolo potesse essere messo in scena a Londra o New York, rappresentava un grosso incentivo per i compositori e i librettisti di operette ad adattare i propri lavori a un pubblico internazionale invece che a un'audience strettamente viennese.

Alla fine del diciannovesimo secolo, Londra e Parigi affiancavano Vienna come capitali dell'operetta, con centinaia di *troupes* che mettevano in scena i loro spettacoli in giro per il mondo; si trattava all'epoca della forma di spettacolo di maggior successo del momento.

Dopo la prima guerra mondiale, anche New York, Berlino e Budapest seguirono la tendenza; vennero messi in scena ed esportati numerosi spettacoli che fecero di quelle città i nuovi centri nevralgici dell'operetta. Si considera che la fine di questo genere teatrale sia avvenuta più o meno negli anni trenta a causa di molteplici fattori: innanzitutto per l'avvento dei musical e delle riviste di Broadway, spettacoli meno costosi e basati su una musicalità più moderna e di tendenza, spesso di ispirazione jazz; poi, la comparsa della

radio che trasmetteva intrattenimento musicale chiaramente più accessibile a tutti. All'ascesa degli spettacoli nati negli Stati Uniti contribuì un ulteriore elemento, questa volta di carattere politico: la soppressione del talento ebreo da parte della Germania nazista, visto che molti dei compositori e dei librettisti d'operetta erano d'origine ebrea e a causa delle restrizioni di cui furono vittima si videro costretti a cessare la loro attività oppure, quando ciò si rivelava possibile, ad emigrare, per l'appunto per lo più nel Nord America¹⁷. Tuttavia, il genere "operetta" fu ancora largamente sfruttato nei nuovi spettacoli resi possibili dall'industria emergente: quella del cinema.

Il *vaudeville*, il *burlesque*, il *minstrel show*

Negli anni che precedono la nascita della vera e propria *musical comedy*, genere che poi verrà compreso nella più ampia definizione di *musical*, il teatro di varietà era sostanzialmente dominato da tre tipi di spettacoli. Il *vaudeville*, originato in Francia nel diciottesimo secolo, spopolava in Europa, soprattutto a Parigi, ma anche oltreoceano, e puntava su una serie di numeri d'attrazione, comici, musicali e altri che venivano rappresentati con un ordine ben preciso e che erano destinati a un pubblico eterogeneo. Il *minstrel show*, da parte sua, era un tipo di spettacolo puramente di origine americana¹⁸ che prevedeva spettacoli con canzoni, danze, scenette e storielle che erano messe in scena da attori bianchi con la faccia tinta di nero¹⁹. Era certamente un genere di spettacolo che ai nostri tempi sarebbe considerato di natura discriminatoria e pertanto inaccettabile, ma non bisogna dimenticare che in quell'epoca storica era ampiamente tollerato che i bianchi si travestissero da neri divertendosi a prendere in giro e a stereotipizzare le persone di colore. Questo tipo di esibizioni non solo era tollerato, ma

¹⁷ R. Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, New York, Routledge, 2003.

¹⁸ Al proposito v. N. Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It*, Abingdon/New York, Taylor & Francis, 2014, p. 22.

¹⁹ A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del '900*, cit., p. 459; v. inoltre per un ampio studio di carattere sociologico relativo a questa forma artistica E. Lott, *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford, Oxford University Press, 2^a ed., 2013.

costituiva uno dei generi di teatro musicale più apprezzato della metà dell'Ottocento. Lo spettacolo era interamente basato sulla performance musicale, di solito eseguita da quattro o sei artisti che si appoggiavano a una serie di strumenti musicali tipici per il *minstrel show*: il banjo, il violino, il tamburino e le "ossa" (che erano letteralmente delle ossa di animale che venivano utilizzate come strumento ritmico)²⁰. Era la moda della "black face" che però negli anni ebbe, fortunatamente e prevedibilmente, un rapido declino, quando ci si rese conto che il *minstrel show* non era più in grado di risultare attrattivo per le diverse estrazioni culturali della società di allora. Oltretutto, intorno alla fine del XIX secolo, il tema dell'identità etnica si faceva sempre più forte e sentito negli Stati Uniti, e, mentre nel vaudeville americano si producevano sempre più spettacoli che mettevano in scena attori neri e bianchi. Cominciarono così a nascere spettacoli allestiti e realizzati interamente dalla comunità afro-americana, inizialmente denominati *black revue* e poi, con l'avvento del *black power* e la volontà da parte degli afro-americani di recuperare le proprie radici e il rispetto della propria identità, cominciarono a nascere spettacoli chiamati *black musicals*. Altro genere, altamente in voga all'epoca, che avrà un impatto sulla genesi della commedia musicale, è il *burlesque*, che mira ad attirare una clientela di soli uomini e si compone di scene alquanto piccanti e sensuali che mettono in scena belle ragazze in abiti succinti che si esibiscono in numeri di danza, canto e recitazione. Come ci fa notare Walter Mauro, la musica, per quanto presente e anzi fondamentale in questo tipo di spettacoli, non apparteneva al progetto di base e, infatti, Dean Root, storico di queste prime fasi del musical d'America, ricorda che

«La musica era usata per intermezzi e abbellimenti intercalati tra lavori teatrali peraltro completi e autonomi. Raramente le canzoni

²⁰ W. Everett, P.R. Laird, nel loro libro *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 30, fanno anche notare che negli anni intorno alla metà dell'Ottocento gli spettacoli di *Blackface Minstrelsy* erano diventati altamente commerciali e commercializzati: infatti le compagnie teatrali che mettevano in scena questo genere giravano per tutti gli Stati Uniti e pubblicavano e vendevano le loro composizioni e i libretti contenenti le loro canzoni; inoltre i loro spostamenti erano ampiamente pubblicizzati nelle riviste specializzate di teatro, il che contribuì grandemente alla loro popolarità.

e le danze contribuivano allo svolgimento della trama, e, soprattutto quando erano concepite come sfarzosi numeri di scena, parentesi comiche, o sentimentalismi, impartivano una brusca battuta d'arresto all'azione drammatica. Molte canzoni e danze di questo genere erano prese in prestito o adattate da materiali tradizionali o di popolarità attuale»²¹.

Negli Stati Uniti vennero scritti e messi in scena centinaia di spettacoli di *burlesque* tra gli anni 1840 e 1850, che avevano come fulcro delle *pièces* una serie di battute e prese in giro rivolti agli immigrati tedeschi, irlandesi o afro-americani, ironia che era tipica dell'epoca e che attirava masse di spettatori²².

2.2. Il musical

Avendo individuato i diversi antecedenti storici del musical, possiamo adesso cercare di definire come questa forma di spettacolo si presenta e si differenzia dalle altre forme di teatro musicale leggero.

Musica, danza e coreografia

Ovviamente al centro del musical si collocano da subito le canzoni, i numeri di ballo, le scene comiche, i quadri a grande spettacolo con scenografie mozzafiato che vogliono impressionare il pubblico in maniera sempre più originale. Nei primi spettacoli, che vengono ora definiti musical, si possono riconoscere elementi compositi della tradizione teatrale precedente. Per esempio, prima che il genere arrivi a maturazione, si nota una certa sommarietà dell'intreccio che, come nell'operetta, è più che altro un pretesto per creare nuove canzoni. L'orchestra è certamente al centro dello spettacolo, ma si nota che vengono prediletti i fiati e le percussioni, mentre si perde la predominanza degli archi, fatto che con alta probabilità dipende dall'influenza della musica afro-americana, in particolare del jazz, genere musicale dove i fiati sono prevalenti e il ritmo ha un ruolo centrale²³.

²¹ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 21

²² W. Everett, P.R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, cit., p. 33.

²³ A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del 900*, cit. p. 458.

L'influenza del jazz, tra l'altro, obbliga il coro ad adattarsi a cantare e danzare ritmi decisamente più sincopati e a volte perfino un po' sguaiati; seppure in Gran Bretagna negli anni venti il pubblico continuava a preferire una musica più lenta e romantica, negli Stati Uniti cominciano ad arrivare e a spopolare una serie di nuove danze che avranno un enorme impatto sui musical dell'epoca²⁴. Era infatti il momento in cui il charleston, il fox-trot, il *lindy-hop* e vari tipi di danze afro-americane imperversavano: proprio questi generi musicali fanno nascere nuovi passi di danza che affascinano il pubblico e fanno emergere nuove star dello spettacolo musicale, primo tra tutti Fred Astaire che, con la sua abilità nel ballare e briosità di carattere, diventa e resterà personaggio simbolo di questo nuovo filone di teatro musicale²⁵. Nel suo libro *Storia del Musical*, Luca Cerchiari sostiene che

«Il rapporto tra i musical e il jazz è forse uno dei maggiori, quanto ai contenuti di questo genere, per via della sua ricca e stimolante natura biunivoca. Da una parte il musical, nel definire i propri contenuti sonori classici, si è alimentato di fonti jazzistiche e più in generale afro-americane (includendo nel termine anche il ragtime, il blues e talora i canti religiosi) sia nelle parti per piano e voce sia negli arrangiamenti orchestrali, spesso evocativi dello swing incalzante e delle voci di ottoni e ance proprie del genere; dall'altra è il jazz ad aver assunto in gran numero nel proprio repertorio le canzoni, assi portanti di tutti i maggiori show dell'epoca 1920-1940, più qualche altra»²⁶.

L'elemento più innovativo del musical è sicuramente la centralità della danza che, talvolta in modo solistico, talvolta in coppia o in gruppo, è sempre in primo piano nello spettacolo. Questo chiaramente richiede che i protagonisti abbiano competenze sia canore che attoriali e coreutiche, sebbene sia necessario specificare che, mentre nell'opera e nell'operetta la voce dei cantanti è impostata in maniera classica, nel musical il canto risulta

²⁴ Si veda a tale proposito *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le maschere, 1960.

²⁵ A tale riguardo cfr. G. Fiorito, *C'era una volta il musical*, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 1990, p. 9.

²⁶ L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 13.

molto più colloquiale e popolare. W. Mauro nel suo libro *Il musical americano da Broadway a Hollywood* fa notare che spesso i momenti musicali del musical sono appositamente concepiti come semplici e basilari nella loro struttura in modo da risultare molto orecchiabili per il pubblico, e questo li rende anche di più facile esecuzione per attori di prosa che non possiedono necessariamente una preparazione canora classica²⁷. Del resto il teatro musicale leggero, in tutte le sue forme, si è sempre sviluppato di pari passo con la musica popolare, poi definita dagli anni cinquanta in poi, *pop music* e tutti i generi musicali che da essa sono scaturiti²⁸. Altro elemento che differenzia il musical dai generi che l'hanno preceduto è senza dubbio la presenza di scenografie e coreografie che rendano coerenti tra loro la musica, la danza e la recitazione. La scenografia di un musical è parte fondamentale dello spettacolo e, a seconda del momento storico, vede impiegati un impressionante numero di movimenti, scene e costumi che anticipano i futuri effetti cinematografici²⁹.

Nascono e si sviluppano quindi due nuove figure chiave nella produzione del musical: i direttori di scena e i coreografi che, pur essendo ruoli già presenti e centrali nelle riviste e nel varietà, ottengono una posizione di primo piano nello sviluppo del musical, dapprima a Broadway e poi nel resto del mondo³⁰.

²⁷ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 12.

²⁸ Si veda un interessante approfondimento di G. Salvatore sulla nascita e sviluppo dell'opera rock dagli anni '70 in poi, dove viene analizzato l'impatto della musica rock sul teatro musicale americano e britannico. Vengono menzionati gli spettacoli denominati *rock musical* degli anni '70 che avranno un eco enorme e diventeranno *format* internazionali esportati con grande successo in varie parti del mondo, e la genesi, negli anni '80, delle *opere rock* dove lo spettacolo è completamente dipendente da un gruppo rock *Il teatro musicale del rock*. Vedi *Avanguardie, frontmen, light-show*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2018.

²⁹ Cerchiari evidenzia, riguardo alla coreografia, una prima fase più classica, che si conclude con la fine degli anni trenta del secolo scorso, una seconda fase, dagli anni quaranta in poi, in cui gli apporti teatrali sono più numerosi e sono integrati al palcoscenico e una fase più recente in cui c'è una tendenza a fare produzioni sempre più impegnative (i cosiddetti *megamusical*): v. *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 16.

³⁰ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 13.

Il compositore, il librettista e il paroliere

Se al centro del musical sono sin da subito la musica e la danza, rimane comunque importante la presenza di un libretto che, come nella precedente tradizione del teatro musicale, serve a tracciare la trama principale dello spettacolo, a presentare i protagonisti e le canzoni che popoleranno la rappresentazione, insomma a fornire un canovaccio di quello che sarà messo in scena. Diversamente, però, da quello che succedeva con l'opera e l'operetta, nell'universo del musical il libretto non ha una sua valenza autonoma ed è decisamente più sommario ed elementare³¹. Infatti, mentre nel teatro musicale tradizionale il testo drammaturgico-musicale è uno solo e viene creato dal librettista, nel musical appare una nuova figura più importante e centrale che è quella del paroliere, cioè l'autore del testo delle canzoni, che si affianca solitamente al librettista. Il paroliere non è una figura completamente nuova (esso era presente nella tradizione francese e inglese di fine Ottocento) ma diventa assolutamente centrale nella creazione del musical americano, e successivamente mondiale, e si configura come un mestiere autonomo che coopera con il compositore e con l'arrangiatore/orchestratore. Quindi, nella pratica, il musical è il risultato della collaborazione creativa del compositore, del paroliere e del librettista, figure solitamente separate che, talvolta, possono fare capo alla stessa persona³². Di fatto, sostiene E. Capriolo, "il paroliere delle canzoni (*lyricist*) è più importante dell'autore del copione: la sua collaborazione col compositore è talmente stretta e continuativa da determinare la formazione di binomi prestigiosi, marchi di garanzia dell'efficienza di un prodotto"³³.

³¹ Per approfondimenti al riguardo v. E. Capriolo, voce "Musical", in A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del '900*, cit., p. 458.

³² L. Cerchiari, in *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 16, sostiene che a Broadway le figure che vengono riconosciute per il successo di uno spettacolo siano innanzitutto il compositore e il paroliere, seguiti dal librettista, gli interpreti, in particolare gli attori-cantanti e poi i danzatori.

³³ Il duo era composto dal librettista William Schwenck Gilbert (1836-1911) e dal compositore Arthur Sullivan (1842-1900); v. ancora al proposito E. Capriolo, voce "Musical", cit., p. 458.

2.3. L'influenza dei flussi migratori sull'evoluzione del musical

Un aspetto importante, che va analizzato un po' più da vicino, è l'impatto che i fenomeni migratori di fine '800 e inizio '900 hanno avuto sulla nascita e maturazione del musical moderno. Come abbiamo menzionato, pare esserci abbastanza consenso tra gli storici su come *The Black Crook*, spettacolo andato in scena a New York nel 1866, sia da considerare come il primo musical che, sia per la forma artistica, sia per la forma produttiva, apre la strada al genere di teatro musicale leggero tipico di Broadway. Questo spettacolo non solo diede vita a un genere nuovo e moderno di commedia musicale, ma nacque dall'ambizione di due produttori inglesi, Henry C. Jarrett e Henry Palmer, di importare spettacoli musicali di matrice britannica in America. Il trionfale successo ottenuto da questo nuovo tipo di spettacolo, che si guadagnò ben 475 repliche che seguirono la prima andata in scena al Niblo's Garden³⁴, fu chiaramente di ispirazione per molti altri produttori britannici, primi tra tutti il celeberrimo duo di Gilbert & Sullivan che si insediarono a New York e che dimostrano come la matrice migratoria dal vecchio al nuovo continente sia un aspetto assolutamente da menzionare quando si tratta di questo nuovo business teatrale³⁵. Lo scrittore e critico Walter Mauro sostiene che, in quegli anni, "l'universo composito e variegato dell'immigrazione figurerà come il centro propulsivo di un mondo in gestazione che si prepara a vivere una fase esaltante in continuo progresso fino alle soglie degli anni settanta"³⁶. Lo storico e musicologo Luca Cerchiari arriva addirittura a sostenere che "... senza Londra, un singolo musical esisterebbe come novità ma non sempre come successo complessivo"³⁷.

³⁴ È importante menzionare che Niblo's Garden era il nucleo di intrattenimento più grosso e famoso dell'Ottocento in America e che fu uno dei teatri più celebri di Broadway fino alla fine del secolo, come descrive N. Hurwitz nel suo libro *A History of the American Musical Theatre*, cit., 2014.

³⁵ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., fa notare come nel 1907 l'operetta "La vedova allegra" di F. Lehar, compositore austriaco di origine ungherese, sia lo spettacolo di punta degli americani di New York.

³⁶ Così W. Mauro, op. cit., p. 10.

³⁷ L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 6.

Del resto, l'impatto che l'emigrazione dall'Europa all'America ha avuto sul mondo dello spettacolo era già evidente prima della nascita e successo del mondo di Broadway, poiché numerosi artisti provenienti dal vecchio continente avevano importato nuove forme di arte teatrale anche in epoca anteriore alla Guerra civile americana. Come abbiamo visto in precedenza, numerose forme di spettacolo di origine europea si sono incontrate e miscelate con la nuova musica afro-americana e hanno dato il via al musical proprio di Broadway. Prima tra tutte è l'operetta, la cui enorme popolarità derivava dal suo potere di attrazione presso diversi gruppi etnici come gli immigrati che da poco erano arrivati in America o gli americani di prima generazione che apprezzavano i riferimenti alla loro cultura di provenienza³⁸. Chiaramente è decisivo nella collocazione geografica della Mecca del musical il fatto che la metropoli americana, a differenza di altre grandi città del nuovo continente, fosse allora più europea che americana dato che vi risiedevano, a inizio del Novecento, decine di migliaia di emigrati da ogni parte d'Europa e del mondo³⁹. Insomma, si può dire con sicurezza che è proprio questo melting-pot di culture e anche di religioni che crea l'atmosfera giusta per queste nuove forme di spettacolo che prenderanno piede dalla fine dell'Ottocento in avanti. Lo stesso *The Black Crook* è in sé una miscela interculturale di talenti: infatti le musiche sono in parte italiane, così come alcune delle ballerine di punta dello spettacolo, gli interpreti sono inglesi e americani, la produzione è inglese, mentre i riferimenti culturali sono prevalentemente di origine tedesca (la storia si ispira fortemente al *Faust* di Goethe) e le ispirazioni della danza si rifanno chiaramente a quelle francesi⁴⁰.

³⁸ R. Traubner precisa che, come nel musical, l'operetta attirava spettatori di varie provenienze sia geografiche che sociali; v. *Operetta: A Theatrical History*, cit.

³⁹ Cerchiari nota che il censimento newyorkese del 1900 stima la popolazione europea, principalmente composta da italiani, tedeschi, irlandesi e polacchi, unita alla popolazione di origine ebrea, a oltre il sessanta per cento della totale popolazione della metropoli. Dopo il 1900 l'emigrazione russa, est-europea e italiana cresce ancora di più e prosegue quella dalla Germania e dalla Gran Bretagna. Per quanto riguarda, invece, la popolazione afro-americana, essa si quadruplica con i flussi che arrivano dagli stati della Carolina del Sud e Nord, della Georgia e della Virginia.

⁴⁰ L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 76.

Già a partire dagli anni intorno al 1790, la vita teatrale americana subiva un radicale cambiamento dato dal fatto che la taglia delle aree urbane aumentava sufficientemente da giustificare la costruzione di teatri permanenti con compagnie teatrali fisse che ne assicuravano spettacoli costanti. Molti teatri vennero costruiti a New York, Philadelphia, Boston, Baltimora e in altre grosse città. Questo ha avuto per conseguenza l'assunzione e l'impiego di numerosi artisti tra attori e musicisti, in posizione lavorative che assicuravano un contratto stabile con la conseguenza di attirare anche numerose personalità del mondo musicale europeo⁴¹.

Tra le varie presenze migratorie dell'epoca che popolavano New York e che portarono un contributo all'espansione del musical americano, è sicuramente importante menzionare il mondo ebraico. Infatti, in più momenti storici, l'oppressione degli ebrei ne determina la migrazione in grandi numeri verso New York. Nel 1881, con l'assassinio dello Zar Alessandro II, migliaia di ebrei russi si trovano costretti a fuggire in direzione del Nuovo Continente e lo stesso fenomeno si ripeté con i rifugiati della Germania nazista di Hitler. Moltissimi ebrei erano attivi nel mondo dello spettacolo e della musica; di conseguenza numerose figure degne di nota del mondo di Broadway e, successivamente, di quello di Hollywood, erano di origine ebraica⁴².

2.4. L'affermazione della figura femminile nel mondo del musical

È sempre illuminante analizzare il ruolo della figura femminile in qualsiasi analisi di tipo storico poiché esso riflette in maniera abbastanza accurata il cambiamento dei modi e dei costumi in un determinato luogo e periodo storico. L'ambito del teatro musicale leggero non fa eccezione, e, se si percorre il percorso di genesi e maturazione del musical, si nota come il ruolo della figura femminile sia stato per lungo tempo relegato a quello di

⁴¹ W. Everett, P.R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, cit., p. 23.

⁴² Nel suo libro *Jews on Broadway. An Historical Survey of Performers, Playwrights, Composers, Lyricists and Producers*, Jefferson, McFarland & Company, 2017, S.F. Lane esamina la presenza degli emigrati ebrei in America dalla fine del diciannovesimo secolo fino all'inizio del ventesimo. L'autore indica che la presenza degli ebrei in America tra il 1880 al 1914 passò da 250.000 a 2,5 milioni e ritiene che la comunità ebraica fu strumentale nella nascita e espansione commerciale di Broadway.

ballerina o corista, come per esempio nel *vaudeville*, nel *burlesque* o nell'*extravaganza*, generi in cui le donne erano essenzialmente di contorno al resto dello spettacolo e si esibivano in abiti succinti e seduttivi per fornire un'attrazione, nella maggior parte dei casi, per il pubblico maschile. Il *burlesque*, in particolare, metteva in mostra la parte più sensuale della donna e, infatti, trova la sua massima espansione, sotto questo punto di vista, nello spogliarello⁴³.

Dall'inizio del Novecento, le donne cominciano a rifiutare le ultime ipocrisie vittoriane e si ritagliano un proprio posto nella società, fenomeno accelerato anche dagli eventi bellici del 1914-18. La loro presenza cresce progressivamente nell'industria manifatturiera e meccanica, ma anche nel settore impiegatizio e quello dei mestieri specializzati⁴⁴. In questo periodo sul piano dello spettacolo le donne sono affascinate dalle nuove forme musicali e di danza, come il charleston e il jazz; si modifica progressivamente anche l'abbigliamento femminile, con l'abbandono dei corsetti, e si affermano nuovi stili e mode estremamente moderni, come le gonne corte e le acconciature *alla maschietta*. Negli anni Venti, la società americana era sotto la cappa del proibizionismo degli alcolici, ma molte donne non esitavano a bere copiosamente e a farsi vedere in pubblico mentre fumavano sigarette, e anche il sesso veniva utilizzato come strumento di disinibizione come reazione all'azione repressiva del puritanesimo dominante nei decenni precedenti. Si era l'indomani dell'armistizio, che sanciva la resa della Germania, e l'America, sotto la guida del Presidente Wilson, si ritrovava a godere di una fase di gioioso ottimismo che segnò l'inizio di quello che, in seguito, verrà ricordato come l'epoca dello *American dream* che si traduceva in pratica in un periodo nel quale la voglia di divertirsi e di trovare ludiche forme di intrattenimento la facevano da padrone. Fu qui, infatti, che i club e i teatri di Broadway cominciarono a diventare di interesse per i vari impresari che non esitavano a investire in numerosi tipi di spettacolo, mentre, in contemporanea, a Hollywood si costruiva un enorme tempio

⁴³ V. E. Capriolo, voce "Musical", in A. Attisani, *Enciclopedia del Teatro del 900*, cit., p. 458.

⁴⁴ G. Fiorito, *C'era una volta il musical*, cit., p.11.

dell'intrattenimento⁴⁵ che, sempre di più, vedeva come protagoniste donne talentuose e ambiziose che trovavano nel musical e nel cinema la via per coltivare i propri sogni di grandezza e che, con il loro carisma e la loro presenza artistica, conquistavano un successo incredibile e dettavano nuove regole di moda⁴⁶ e stile⁴⁷.

Gli anni Quaranta, con l'entrata in guerra degli Stati Uniti, videro la posizione sociale femminile cambiare ancora una volta, perché molte donne dovettero sostituire la forza lavoro maschile che era occupata a combattere al fronte. Mentre il mondo intero si rendeva conto che le donne erano diventate

⁴⁵ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 19.

⁴⁶ A questo proposito G. Fiorito nel suo *C'era una volta il musical*, cit., p. 11, cita l'esempio della moda della "chorus line" nell'ambito del teatro musicale leggero degli anni 1920, cioè quella larghe formazioni di ballerine che si esibivano in numeri di ballo sincronizzato negli spettacoli di Broadway. L'origine di queste performances è chiaramente da cercare negli spettacoli francesi che andavano in scena al *Moulin Rouge*, al *Lido* o alle *Folies Bergères* verso la fine del XIX secolo che furono esportate negli Stati Uniti da Florenz Ziegfeld, impresario americano che inventò le Ziegfeld Follies, che diventarono spettacoli fissi e di punta della Tin Pan Alley fino all'inizio della Grande Depressione di Wall Street. E' importante ricordare questo personaggio quando si parla del ruolo della donna nel mondo del musical e dello spettacolo in generale, perché fu Ziegfeld, con i suoi spettacoli, a lanciare la moda e idolizzare la "chorus line girl" come trampolino di lancio per qualunque donna che volesse diventare una star nel mondo dello spettacolo (al proposito v. la voce "Florenz Ziegfeld, Jr." in *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Florenz-Ziegfeld-Jr.> (accesso: 17 dicembre 2022). Gli spettacoli di Ziegfeld ebbero una determinante influenza sulla moda femminile dell'epoca, come fanno notare Everett e Laird nel loro libro *The Cambridge Companion to the Musical*, cit., p. 93, dato che le ballerine delle sue *Follies* furono tra le prime a lanciare la moda delle gonne cortissime e dell'ombelico scoperto, nonché a rappresentare un canone di bellezza femminile che, anche grazie ai modelli che cominciavano a vedersi nei film di Hollywood, evolveva a grande velocità.

⁴⁷ W. Mauro (in *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 46) ricorda un fenomeno che caratterizza il musical cinematografico degli anni trenta del secolo scorso che è senza dubbio rilevante parlando di figure femminili nello spettacolo, seppure non si tratti di una donna in senso tecnico, ma di una bambina, e cioè quello di Shirley Temple, il piccolo prodigio americano che per anni ha rappresentato una forte attrazione non solo per il pubblico americano ma anche per quello d'oltreoceano. La Temple, giovanissima, è stata protagonista di numerosi cortometraggi e musical in cui recitava, danzava e cantava con la professionalità propria di un'artista adulta, generando un record d'incassi impressionante per l'epoca; il suo successo ha aperto la strada ad un'altra bambina prodigio americana, Judy Garland, star di uno dei film musicali più apprezzati della storia, *Il mago di Oz* del 1939.

necessarie per portare avanti l'economia e che lo facevano con molto successo, anche nel caso dei lavori più pesanti, come quelli nelle miniere, Hollywood non poté che riconoscere queste nuove figure femminili e, se da una parte si celebrava la figura del soldato americano al fronte, molti dei film che uscirono negli anni quaranta rendevano omaggio allo spirito di sacrificio femminile e validavano l'immagine della donna indipendente, lavoratrice e pilastro portante della famiglia. I più grandi successi della Mecca cinematografica dell'epoca furono proprio i film musicali a sfondo patriottistico che cui si esaltavano l'unità e i valori famigliari⁴⁸.

2.5. Il passaggio del musical da genere teatrale alla cinematografia

Abbiamo finora circoscritto il musical a genere teatrale poiché chiaramente è così che è nato e si è sviluppato fino agli anni venti, soprattutto, come abbiamo visto, negli Stati Uniti e in Inghilterra, con l'ascesa, da una parte, del mondo di Broadway e, dall'altra, del West-End londinese. Con l'avvento del cinema sonoro, che fu a dir poco rivoluzionario, verso la fine degli anni venti a Hollywood, il musical approda nelle sale cinematografiche e ha immediatamente un successo molto rilevante. Le nuove tecnologie, prima in ordine cronologico quella del Vitaphone, un sistema che permetteva di accompagnare le immagini cinematografiche con una musica registrata su disco, vengono immediatamente adottate dai produttori di Hollywood (la famosa casa di produzione Warner Brothers fu la prima ad adottare il Vitaphone). La possibilità di utilizzare della musica unita alle nuove tecniche che si stavano sperimentando a livello di regia dà vita ad una nuova ondata di creatività artistica che è fresca, moderna e cattura immediatamente l'attenzione del pubblico⁴⁹. I primi film sonori ad essere prodotti e messi in scena sono il *Don Juan* e *The jazz singer*⁵⁰, che è considerato all'unanimità il

⁴⁸ G. Fiorito, *C'era una volta il musical*, cit., p. 58.

⁴⁹ Ivi, p.14.

⁵⁰ Un'interessante analisi di questo debutto hollywoodiano nel musical sonoro è compiuta da Mordden Ethan nel suo libro *When Broadway went to Hollywood*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 9. Mordden spiega che *The Jazz singer* era originariamente uno spettacolo di Broadway: si trattava infatti di una storia dal tipico gusto newyorkese. Quando venne messo in scena per la prima volta in un cinema, venne trattato praticamente

primo film parlato, anche se, tecnicamente, più che parlato era un film muto con un sottofondo musicale cantato, e per questo il critico Walter Mauro nota con ironia che

«...si può affermare tranquillamente che il cinema sonoro, ancora prima di acquistare la parola, conquista fondamentale, ha cominciato a cantare»⁵¹.

Siamo nel 1927 e da quel momento, grazie alla recezione entusiasta del pubblico, Hollywood si mette a produrre un numero elevatissimo di *musical films* che avranno moltissimo seguito e genereranno anche enormi guadagni, seppure con alti e bassi, fino ad arrivare ai giorni nostri⁵². Sembra paradossale se ci si sofferma a pensarci, ma l'anno di massimo sviluppo del musical cinematografico americano, che ben presto verrà esportato in Europa conquistando il pubblico del vecchio continente, è il 1929, anno della crisi economica di Wall Street. Infatti, nonostante quell'anno e quelli seguenti fossero anni veramente bui per la popolazione americana e la gente fosse costretta a fare enormi sacrifici, il mondo dello spettacolo musicale non subì grossi rallentamenti, né a Broadway, né tantomeno a Hollywood. Questo si spiega se si riflette che, proprio perché si attraversava in un momento di grande depressione economica, le persone avevano bisogno di evadere dalle proprie angosce e preoccupazioni e lo facevano sognando davanti al palcoscenico o al grande schermo⁵³. Il cinema, inoltre, offriva come vantaggio il fatto di essere un tipo di intrattenimento economicamente molto più abbordabile del teatro visto che per assistere ad uno spettacolo cinematografico bastavano dieci cent, mentre i biglietti per gli spettacoli di Broadway potevano costare fino a dieci volte di più.

come spettacolo teatrale visto che era necessario pagare un biglietto speciale e prenotare i posti in anticipo. Questo succedeva perché la nuova tecnologia impiegata per mettere dei pezzi musicali di accompagnamento alle immagini necessitava di uno speciale allestimento tecnico che solo alcune sale cinematografiche potevano permettersi.

⁵¹ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 37.

⁵² E. Mordden, *When Broadway went to Hollywood*, cit., p. 3.

⁵³ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 37.

In quegli anni la California, grazie proprio all'esplosione di Hollywood, che si era già affermata come secondo grande centro affaristico ed economico degli Stati Uniti dopo New York, diventa una meta estremamente attrattiva per produttori ma anche artisti, compositori e, in generale, tutti quelli che erano fino a quel momento i maggiori protagonisti della scena teatrale di Broadway. Basti pensare che, come spiega Cerchiari,

«una canzone di successo nel circuito del teatro musicale, può rendere trentamila dollari, ma a Hollywood la cifra può triplicarsi o essere anche cinque volte superiore, mentre lo stipendio settimanale del *songwriter* cinematografico può oscillare tra i duecentocinquanta e i millecinquecento dollari»⁵⁴.

Il passaggio da Broadway a Hollywood sembra naturale ma non è in realtà alla portata di tutti: c'è il caso degli artisti afro-americani che non vengono accettati nel mondo del cinema, e, anche per quello che riguarda le donne, alcune attrici e cantanti che si erano affermate sul palcoscenico ebbero difficoltà a trovare lo stesso seguito nel grande schermo, poiché i canoni estetici hollywoodiani si definirono come più rigidi ed esigenti⁵⁵.

Per quel che riguarda la produzione, molte case di produzione cinematografica cominciano ad acquisire i cataloghi musicali di Broadway e, sebbene molti dei film musicali prodotti in questi anni a Hollywood siano creazioni originali, molti altri si basano interamente su spettacoli di teatro musicale andati in scena a Broadway. È il caso, per esempio della Warner Bros che, per prima, ha l'ambizione di portare i protagonisti del musical teatrale in giro per il mondo con i suoi film e che si specializza, in quell'epoca,

⁵⁴ Così L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 191.

⁵⁵ Come esempio di questa mancata trasposizione dal palcoscenico allo schermo del cinema, Cerchiari cita la famosissima Fanny Brice che, pur essendo stata apprezzatissima in numerosi musical teatrali dell'epoca, non riesce a farsi apprezzare dal mondo del cinema visto che non era considerata abbastanza bella per il grande schermo. Ironicamente, un film musicale di enorme successo del 1968, *Funny girl*, si basa proprio sulla storia di Fanny Bryce, ed è interpretata da Barbra Streisand, anch'essa attrice talentuosissima ma spesso oggetto di critiche per il suo aspetto non corrispondente ai canoni estetici hollywoodiani.

in film musicali che costano poco e rendono tanto⁵⁶. Durante gli anni venti del secolo scorso, la Warner Bros decide infatti di assumere alcune delle star più amate di Broadway, come per esempio John Barrymore e Al Johnson, e di produrre film studiati apposta per sfruttare la fama e il talento di questi attori. Questi film, inizialmente muti, e successivamente, con l'arrivo della tecnologia Vitaphone, dotati di colonna sonora e alcune conversazioni, hanno un successo incredibile e permettono alla Warner Bros di generare ingenti profitti che vengono prontamente reinvestiti in altri film⁵⁷. È bene precisare che anche il cosiddetto film muto non era completamente muto, visto che, quasi sempre, a ridosso dello schermo dove veniva proiettata la pellicola, c'era sempre una piccola orchestra o un pianoforte verticale che facevano quello che era all'epoca possibile per accompagnare la storia nella maniera più efficace. Sin dalle prime proiezioni cinematografiche erano stati fatti vari tentativi per rendere i film sonori, fino a che, come abbiamo visto, i fratelli Warner decisero di acquistare i diritti del sistema Vitaphone, messo a punto dalla Bell-Telephone⁵⁸. Dopo il successo di questi primi tentativi di

⁵⁶ M. Shingler, *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*, London, Palgrave Macmillan, 2018, p. 8.

⁵⁷ Un interessante approfondimento sul debutto della Warner Bros nei film che vengono ispirati dal mondo di Broadway, si ha nell'opera citata sopra di M. Shingler, *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*, p. 19, dove l'autore spiega che la prima volta in cui la casa di produzione americana tenta di trasportare uno spettacolo di Broadway in film è con *"The Gold Diggers"* diretto da Henry Beaumont e prodotto in associazione con l'impresario e sceneggiatore di teatro David Belasco. L'idea della Warner Bros era quella di capitalizzare su uno spettacolo che aveva già riscosso enorme successo in teatro e che aveva già ricevuto critiche e recensioni positive in modo da essere sicuri che la sua versione cinematografica si sarebbe rivelata un buon investimento. L'idea e la sua messa in opera, furono effettivamente vincenti e la presenza di attori che godevano di ottima reputazione nel mondo teatrale fece del film *"The Gold Diggers"* un successo immediato che pose la base della fruttuosa collaborazione produttiva tra la Warner Bros e il mondo di Broadway.

⁵⁸ Prima del Vitaphone, gli esperimenti per unire immagini e suono furono numerosi ma non trovarono mai pieno successo: a partire dal 1877, anno in cui Edison incide la parola e brevetta in Inghilterra il primo fonografo a nastro, passando per numerosi altri brevetti che provarono a mettere insieme immagine e suono, fino ad arrivare alla tecnologia Movietone che fu presentata per la prima volta dalla casa di produzione cinematografica Fox con un cortometraggio in cui una cantante interpreta alcune canzoni, tecnologia che però fu velocemente sorpassata da quella Vitaphone, acquisita e utilizzata dalla Warner Bros; v. al

aggiungere la componente sonora a quella visiva, la mecca di Hollywood produce quasi esclusivamente film sonori e nel 1929, la Metro Goldwin Mayer trionfa con il suo primo film-musical interamente sonoro che si intitola “The Broadway Melody”, che ebbe un enorme successo, si guadagnò un premio Oscar e aprì la strada a numerosi altri film che parlano del mondo di Broadway o che sono direttamente ispirati da spettacoli di musical⁵⁹. È un business che rende parecchio alle case di produzione cinematografiche e, come fa notare il critico musicale W. Mauro

«...solo nel 1930 Hollywood produce più di cento film musicali, attingendo a piene mani agli spettacoli teatrali di Broadway, ma anche inventando in proprio situazioni nuove, musiche originali e canzoni scritte appositamente per il cinema, si comprende anche in quale misura il boom del musical cinematografico abbia rappresentato in quegli anni un’industria cui non sarebbe stato facile rinunciare»⁶⁰.

Le nuove pellicole cinematografiche dell’epoca introducono prepotentemente la dimensione della danza, che diventa elemento centralissimo del musical hollywoodiano, e che viene consacrata con la collaborazione tra vari autori della mecca del cinema e danzatori già protagonisti delle scene teatrali newyorkesi, come per esempio il celeberrimo Fred Astaire⁶¹. Il talentuoso ballerino, in un certo senso, trasporta e fonde diverse tradizioni di danza in un nuovo stile di ballo che diventa caratteristico nel film musicale dell’epoca.

«Qui [con Fred Astaire] la danza, in quanto tale, diventa ingrediente portante, essenziale – non più decorativo o in

riguardo E. Oppicelli, C. Bertieri, *Musical! Il cinema musicale a Hollywood*, Roma, Gremese Editore, 1989, p. 7.

⁵⁹ W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 38.

⁶⁰ W. Mauro, op. cit., p. 41.

⁶¹ Il critico Cerchiari fa notare come l’emblema del musical hollywoodiano dei primi anni 30 sia sicuramente la serie di nove film che il duo Fred Astaire- Ginger Rogers per la casa di produzione RKO. Di questi film, è interessante vedere come ci sia un contrasto enorme tra il talento e la tecnica sofisticata dei due ballerini e cantanti protagonisti, con la trama dei film che invece si presenta come molto semplicistica e quasi scontata.

funzione di variante festosa – per lo sviluppo della storia, per il *romance*, che deriva certo le sue modalità *rosa* dalle forme drammaturgiche dell'operetta europea»⁶².

Diversamente dal palco fisso dei teatri, la regia cinematografica permette ai nuovi registi di film di utilizzare la tecnologia della cinepresa per sublimare la danza in maniera nuova e valorizzarla creando giochi di luci e di contrasti, effetti geometrici e caleidoscopici che rendono il ballo molto più innovativo e spettacolare. Uno dei primi a sperimentare dietro la cinepresa è Busby Berkeley, che dopo aver fatto la sua gavetta a Broadway, produce numerosi dei film musical più di successo degli anni '30 e che, soprattutto, apre la strada a una nuova generazione di coreografi che imparano a utilizzare i trucchi della regia per creare spettacoli di danza il cui i giochi di forme e colori sono più importanti che non il ballo stesso⁶³. Si afferma così che

«Berkeley realizzò, a quel tempo, ciò che la videodanza d'autore dei coreografi contemporanei, specie negli anni Ottanta del secolo scorso, avrebbe teorizzato e agito: coreografare con la cinepresa muovendo la camera prima ancora che le persone, ordinate per altro in architetture precise, in sincroni perfetti, in passerelle geometricamente scandite (...). Tutto per Berkeley è movimentato per ottenere l'effetto favola, con la glorificazione delle bellezze americane, le più splendide ragazze, a dozzine, allenate a sfilare ordinate come soldatini...»⁶⁴.

Se, quindi, i cambiamenti a livello artistico e produttivo apportati dall'esplosione del cinema sono numerosi e hanno un impatto enorme sul mondo del teatro musicale americano, qual è l'impatto a livello economico? Per analizzare brevemente questa questione, bisogna ricordare che tra il 1900 e il 1920 aprirono più di cinquanta nuovi teatri a New York e che Broadway

⁶² Così E. Guzzo Vaccarino, *Filmare la danza, danzare il film*, in F. La Polla, F. Monteleone (a cura di), *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 322.

⁶³ L. Cerchiari, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit., p. 197.

⁶⁴ V. E. Guzzo Vaccarino, *Filmare la danza, danzare il film*, cit., p. 320.

vide il suo picco di produzioni teatrali tra il 1927 e il 1928⁶⁵. Questo è anche l'anno in cui il film "The Jazz Singer" e altri film che per primi introducono il sonoro, vedono la luce. Vari elementi contribuiscono all'arrivo prepotente di Hollywood nella vita del pubblico americano: i film, che inizialmente sono solo cortometraggi che durano una ventina di minuti, diventano sempre più lunghi e le trame più complesse, gli attori e le attrici che ne sono protagonisti, sono veri e propri divi che attirano, anche solo per la loro presenza nel film, milioni di spettatori, e a tutto questo si aggiunge il boom di costruzione di nuove e più confortevoli sale cinematografiche che ovviamente rappresentano un nuovo luogo di congregazione e divertimento per il pubblico. Nonostante la feroce competizione da parte del cinema, Broadway sopravvive e, anzi, come fa notare l'autore Martin Schingler, Tin Pan Alley rimarrà il centro nevralgico dell'intrattenimento newyorkese per lungo tempo⁶⁶. Infatti, nonostante le sfide economiche presentate dal periodo di crisi finanziaria durante gli anni 1930, e l'esodo di tanti artisti di matrice teatrale verso Hollywood, Broadway comincia una fase di recupero verso la fine degli anni 1930 e una nuova generazione di compositori e parolieri si ri-appropria della scena teatrale producendo spettacoli che si basano soprattutto sul sentimento di patriottismo che sorge nello spirito degli americani durante gli anni della guerra e sul recupero della vena nostalgica della "vecchia America"⁶⁷. Sono infatti gli americani ad inventarsi un genere che non trova riscontri in altri paesi, e cioè quella tipologia di sentimento che va sotto

⁶⁵ M. Shingler, *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*, London, Palgrave Macmillan UK, 2018, p. 8.

⁶⁶ Ancora M. Shingler, *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*, cit., p. 25. Shingler offre quale esempio di questa tesi il fatto che anche quando furono costruiti spaziosi cinema davanti a famosi teatri, questo non presentò una diminuzione della frequentazione di suddetti teatri.

⁶⁷ Per esempio lo spettacolo "Oklahoma!", scritto dagli autori Rodgers and Hammerstein, che costituisce il primo progetto nato dalla collaborazione del celebre duo, cattura lo spirito dell'America rurale che, all'epoca, affascina il grande pubblico, desideroso in quegli anni di guerra di recuperare la storia e la tradizione del cuore dell'America più autentica. Lo show fu un successo clamoroso, fu rimesso in scena a più riprese, le sue canzoni divennero degli hit internazionali ed è tuttora considerato uno degli spettacoli più influenti del teatro musicale leggero americano. W. Everett, P.R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 205.

l'etichetta di "americana", cioè quella narrazione che si basa sulla visione affettuosa e nostalgica dell'America profonda, che rivede i valori, le abitudini e i costumi dell'epoca come un modo di essere tipicamente americano che perdura nonostante i cambiamenti storici, politici e tecnologici⁶⁸. È interessante notare che verso la fine degli anni venti vengono prodotte versioni cinematografiche di numerose operette, genere che riscosse un discreto successo, come per esempio il film *The desert song* del 1929 che riproduce una versione abbastanza fedele dell'operetta dallo stesso nome, considerata la prima operetta cinematografica e la cui pellicola era accompagnata dall'inizio alla fine da musiche di un'orchestra, grazie alla tecnologia Vitaphone⁶⁹. Dal 1929 in avanti, Hollywood produce ormai esclusivamente film sonori, e se, per alcuni, questo salto tecnologico rappresenta l'ancora di salvezza del cinema durante gli anni della crisi economica, per altri, il cambiamento è disorientante e, per citare il critico cinematografico Richard Griffith, la trasformazione del cinema da puramente visivo a sonoro fu

«terrificante ed orrida, in quanto solide reputazioni erano svanite, crollati certi imperi commerciali, e peggio era sparito il film stesso sostituito da qualcosa di irriconoscibile a prima vista o semmai il cencio d'uno strumento di riproduzione sonora che seppelliva l'arte del cinema».

E infatti, se da una parte l'evoluzione tecnologica del cinema sonoro crea nuove star dello spettacolo, dall'altra parte per tanti attori essa rappresenta la disfatta e la fine della carriera a causa della dizione o semplicemente della voce o anche dello stile di recitazione che ormai si era evoluto e che non viene più considerato accettabile nel grande schermo⁷⁰.

Nella storia del musical hollywoodiano, un posto di rilievo va sicuramente riservato a Walt Disney che, grazie alle nuove tecnologie a disposizione, fu il primo ad introdurre il film d'animazione musicale. Il

⁶⁸ Si vedano al proposito numerosi contributi inclusi nel volume a cura di F. La Polla, F. Monteleone, *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, cit., p. 246.

⁶⁹ W. Everett, P.R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, cit., p. 109.

⁷⁰ E. Oppicelli, C. Bertieri, *Musical! Il cinema musicale a Hollywood*, cit., 1989, cit. p.9.

primissimo della serie fu il suo famoso lungometraggio musicale *Steamboat Willie* che, uscito nel 1928, non solo lanciò il personaggio culto di Mickey Mouse, ma destò enorme sensazione e meraviglia nel pubblico che per la prima volta vedeva questo nuovo campo d'azione innovativo e originale. Le animazioni di Disney, infatti, non solo si avvalevano di disegnatori di grandissimo talento, ma si basavano anche sul ruolo centralissimo della musica, elemento importantissimo per il creatore Walt Disney che studiava con grande cura la scelta delle canzoni dei suoi film e che utilizzava solo compositori rinomati e di grande bravura⁷¹. Disney mostra più che mai il suo convincimento circa la musica quale parte integrante dell'esperienza cinematografica, nel suo indimenticabile *Fantasia* del 1940, un film che ha destato critiche, *accolades*, polemiche ma che sicuramente non può che essere definito ambizioso e originalissimo, un'opera che rappresenta la celebrazione del disegno animato in comunione con la musica, che si apre con le musiche di Bach e prosegue con quelle di Tchaikovsky, Beethoven e Schubert, interpretate dalla Philadelphia Orchestra⁷².

Nel corso dei periodi di più e meno popolarità dell'industria cinematografica musicale di Hollywood, il teatro musicale di Broadway ha mantenuto una posizione relativamente robusta e ha continuato a svolgere un ruolo cruciale nella creazione dei musical cinematografici di Hollywood. Ancora oggi, molti dei musical cinematografici sono adattamenti di successi di Broadway che hanno già dimostrato la loro popolarità e il loro successo sul palco teatrale prima di essere introdotti a livello cinematografico. Per questo e altri motivi, confrontare il musical teatrale con la sua controparte cinematografica è un'impresa difficile, poiché, nonostante le somiglianze, i due generi si sviluppano su media diversi e quello che potrebbe essere un prodotto teatrale di successo, potrebbe non esserlo sul grande schermo. I musical teatrali sono naturalmente confinati al palco su cui vengono eseguiti, mentre i film hanno l'opportunità di girare in vari luoghi e utilizzare diverse angolazioni di ripresa, spesso riducendo la necessità degli spettatori di

⁷¹ Interessante notare anche come Walt Disney con il suo film *The Three Caballeros*, del 1944, fu il primo a utilizzare la tecnica, che verrà poi ripresa da Hollywood in tante pellicole, di mischiare le figure animate con degli attori veri che vanno a fondersi con i primi, creando un effetto innovativo e suggestivo tra reale e fantastico; v. al proposito W. Mauro, *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, cit., p. 49.

⁷² E. Oppicelli, C. Bertieri, *Musical! Il cinema musicale a Hollywood*, Roma, Gremese Editore, 1989, p. 47.

utilizzare la propria immaginazione. Inoltre, il cinema spesso gode del supporto dei fan di un musical di Broadway che accorrono a vedere l'adattamento cinematografico; questo potrebbe essere uno dei motivi per cui tali adattamenti sono realizzati: hanno già superato la prova del palcoscenico.

L'età dell'oro di Hollywood è un termine che identifica l'era che va dalla fine dell'epoca del cinema muto fino agli anni '60 e, nel corso degli anni successivi, i musical continuarono a crescere sia in popolarità che in accettazione critica. Alla fine degli anni '20, gli studi si affrettarono a realizzare film che sfruttavano appieno l'arrivo della tecnologia sonora che permetteva ai protagonisti della storia di parlare, danzare e cantare e Hollywood fu improvvisamente invasa da film musicali. Bisogna notare, però, che verso la fine degli anni '50, il film musicale hollywoodiano subisce un improvviso ma temporaneo declino, dovuto principalmente all'arrivo della televisione, che viene introdotta in America nel 1947 e che rappresenta un serio concorrente al cinema nel mondo dell'intrattenimento, attirando anche alcune delle star di Hollywood che decidono di migrare verso il piccolo schermo. Per contrastare la concorrenza, Hollywood abbraccia le nuove tecnologie non ancora disponibili per la televisione, quali il *Technicolor* e il formato *wide-screen*, che complementavano ottimamente le scenografie esagerate e piene di colore dei musical hollywoodiani⁷³. Nonostante questo momento di declino, negli anni '60, quattro dei dieci film vincitori dell'Oscar come Miglior Film erano musical: *The Sound of Music* (Jerome Robbins e Robert Wise, 1961), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) e *Oliver!* (Carol Reed, 1968). La maggior parte di questi musical presentava storie tipiche di romanticismo e ricerca della felicità, i protagonisti erano costituiti da coppie poco verosimili che superano ogni ostacolo per stare insieme e le colonne sonore erano composte principalmente da canzoni d'amore o testi felici che celebravano la bellezza e la meraviglia della vita. Questo schema artistico e narrativo continuava a ricalcare perfettamente l'esempio del musical di Broadway e rifletteva la dimensione spettacolare della messa in scena presentando produzioni di vasta portata e budget imponenti, girando in studi sfarzosi o in location di grido come le grandi capitali americane e europee. Costumi e scenografie elaborate ed esclusive facevano parte dell'estetica visiva dei musical, stupendo gli spettatori con colori e grandiosità, soprattutto quando accompagnati dalle

⁷³ B.K. Grant, *The Hollywood Film Musical*, John Wiley & Sons, 2012, p.25

stelle principali che li indossavano e attraversavano. Molti di questi musical erano anche adattamenti di Broadway, contando sulla popolarità delle versioni teatrali e adattando le ben note canzoni alla propria versione. Le canzoni, per lo più leggere e spensierate, mancavano dell'espressione di emozioni profonde, preferendo concentrarsi su melodie orecchiabili gli eventi sociali erano spesso trascurati in favore del musical spensierato, e fu solo con *West Side Story* che Hollywood cominciò ad affrontare temi sociali e più vicini alla realtà dello spettatore⁷⁴. È con il dominio del cinema contemporaneo, il cui inizio può essere datato intorno agli anni '70, che il tradizionale genere cinematografico del musical subisce dei cambiamenti profondi e dà origine a quelli che vengono definiti film musicali post-moderni⁷⁵.

In questo contesto, studiosi come Rick Altman e Jane Feuer hanno esaminato il tradizionale genere cinematografico del musical nei loro lavori. Nel suo libro *The American Film Musical*, pubblicato nel 1987⁷⁶, Rick Altman ha condotto una dettagliata analisi per comprendere il genere musicale, le sue tassonomie e la sua storia. Il suo lavoro include la struttura dei film musicali di Hollywood, il problema della storia del genere e le divisioni dei film musicali di Hollywood in sottogeneri come musical folk, show musical e musical fiabeschi. Rick Altman suddivide i principali ambiti dei musical cinematografici americani in cinque categorie: ambientazione, selezione delle inquadrature, musica, danza e stile personale dei personaggi principali. Altman sottolinea l'importanza delle ambientazioni parallele nei musical cinematografici per comprendere gli sfondi dei personaggi principali, per i quali, nei musical di Hollywood, vengono spesso utilizzati luoghi specifici che danno un senso dell'appartenenza sociale del personaggio. Pertanto, l'ambientazione gioca un ruolo chiave nella formulazione del tradizionale genere musicale, rappresentando la dicotomia tra ricchezza e povertà, il buon protagonista e l'antagonista, attraverso set paralleli analizzati in modo comparativo.

⁷⁴ S. Sheikhha, B. Mahmoodi-Bakhtiari, *The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema*, University of Tehran, Iran, 2014

⁷⁵ S. Yildirim, *Deconstructing the Musical Film Genre*, Tallinn University, Estonia.

⁷⁶ R. Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, 1987, p. 15-75.

Altman introduce il secondo ambito principale del musical cinematografico americano come “la selezione delle inquadrature”, suddividendolo ulteriormente in tre sotto-categorie: duetto, solo e scene non contrassegnate. Duetto e solo sono considerati elementi strutturali inevitabili del tradizionale genere musicale e, nella maggior parte dei casi, per creare una dualità tra maschio e femmina, i protagonisti maschili e femminili sono coinvolti rispettivamente in soli e duetti. Tuttavia, sono presenti anche scene non contrassegnate, in cui i personaggi maschili e femminili sono abbinati, ma uno di essi non è interessato a questo accoppiamento. Il terzo ambito principale introdotto da Altman è la musica e qui l'autore enfatizza l'importanza dell'accoppiamento maschile-femminile coinvolgendo la musica nella trama. Secondo Rick Altman, qualsiasi film con musica può essere definito un film musicale, e la musica nei musical tradizionali mira a presentare l'accoppiamento maschile-femminile attraverso vari metodi, tra cui l'*audio dissolve*, una tecnica cinematografica in cui i suoni o la musica si combinano con la trama, anticipando gli eventi imminenti: sono tecniche che mirano a suscitare consapevolezza per i significati creati e le scene imminenti attraverso determinate significazioni, con l'unica eccezione che l'*audio dissolve* presenta solo il canto, mentre gli altri sistemi possono presentare vari concetti come immagini, transizioni tra scene e discorsi. Il quarto ambito principale descritto da Altman è la “danza”, dove, come negli altri ambiti, c'è una tendenza all'accoppiamento maschile-femminile e, infatti, non è raro vedere coppie che ballano nei tradizionali musical di Hollywood, anche se, ovviamente, la danza viene eseguita anche in gruppo o da un solo personaggio nei musical cinematografici di Hollywood. Il quinto e ultimo ambito, secondo Altman, è lo “stile personale”. Lo stile personale dei personaggi principali è significativo per il ruolo che interpretano e può addirittura prevalere sulla trama e influenzare il pubblico nella direzione desiderata. I personali stili dei personaggi includono la loro provenienza culturale e nazionale, le loro abilità nel canto e nella danza, nonché la loro abilità di interpretare un certo ruolo e la loro fama attuale nel periodo in cui vivevano.

Verso la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, un altro cambiamento culturale stravolge fondamentalmente la storia del musical cinematografico americano e, conseguentemente, anche quello internazionale, e cioè la popolarizzazione della musica rock'n'roll che, aiutata dall'invasione del rock britannico capitanato dai Beatles, polarizza i gusti musicali dei giovani e giovanissimi e viene immediatamente assorbito, per ragioni puramente commerciali inizialmente, dal film musicale di

Hollywood. Non solo la scena musicale cambia radicalmente nella decade intorno al 1970, ma con essa muta anche l'assetto industriale hollywoodiano dove le case di produzione cinematografica vengono assorbite da grossi conglomerati industriali che con esse, acquisiscono anche le etichette discografiche, mergendone gli interessi e anche gli obiettivi artistici. Una nuova generazione di registi e scenografi comincia a stravolgere gli schemi classici del musical cinematografico tradizionale e musical come *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *Saturday Night Fever* (1979) e *Hair* (1979) rimettono in discussione gli elementi stilistici del musical degli anni 1930-1940, diventando i nuovi spettacoli cult⁷⁷.

2.6. L'impatto della digitalizzazione sul mondo del musical

L'impiego degli strumenti digitali nella cultura e l'emergere di fonti di informazione non convenzionali stanno rivoluzionando la filosofia generale delle tradizionali attività teatrali e, nonostante le sfide incontrate, il processo di digitalizzazione dello spazio scenico sta gradualmente acquisendo slancio. Le nuove tecnologie costituiscono una base efficace per sostenere la creatività, amplificando il potenziale di sviluppo di un ambiente artistico personale e stimolando la motivazione delle forze creative, i meccanismi di riflessione e l'autoeducazione. L'adozione naturale degli strumenti digitali nella pratica del teatro moderno si fonda sulle peculiarità intrinseche a questa forma d'arte. Il teatro, come arte sintetica che amalgama letteratura, musica, danza, pittura e architettura, è sempre tra i primi a reagire all'avvento di qualcosa di innovativo. In quanto opera d'arte completa, il teatro offre possibilità illimitate per la creatività e l'esperimento e, nella scena teatrale contemporanea, l'uso degli strumenti digitali ha attirato l'attenzione del pubblico moderno, dando origine a un genere separato di performance teatrali. Gli artisti teatrali si avvalgono di video e grafica computerizzata, mentre la realtà virtuale offre soluzioni scenografiche aggiuntive.

L'introduzione degli strumenti digitali consente ai registi di sviluppare un nuovo linguaggio figurativo e spaziale nella creazione di uno spettacolo teatrale che rappresenta una risorsa digitale impiegata dai registi di produzione come strumento fondamentale per l'attività teatrale. Oggi, il regista teatrale dispone di un'ampia scelta di moderni programmi informatici

⁷⁷ B.K. Grant, *The Hollywood Film Musical*, John Wiley & Sons, 2012, p.34.

per la creazione di bozzetti visivi nella scenografia di proiezione. Tra le moderne tecnologie multimediali, è il design dell'illuminazione che sta guadagnando sempre più espressione artistica. I registi teatrali, competendo nel mercato teatrale, utilizzano proiezioni video e scenografie elettroniche mediante schermi multimediali, costumi e tende a LED, nonché una serie di effetti speciali luminosi, numerosi elementi strutturali e piattaforme controllate nelle produzioni teatrali⁷⁸. Per quanto riguarda il teatro musicale, bisogna considerare che negli ultimi vent'anni, la musicologia digitale, il recupero delle informazioni musicali (*music information retrieval* - MIR) e l'apprendimento automatico hanno raggiunto un livello tale che il riconoscimento dei modelli musicali è oggi una disciplina affermata nell'ambito dell'informatica e dei programmatori informatici e musicologi di alto livello, potrebbero ottenere risultati straordinari. In effetti, un'iniziativa del genere, supportata da importanti finanziamenti, è già diventata realtà. Nel febbraio del 2016, il West End di Londra ha assistito alla première mondiale di *Beyond the Fence*, il primo musical generato al computer⁷⁹. La colonna sonora di *Beyond the Fence* e la sua trama, incentrata su un gruppo di donne che vivono in un campo di pace e protestano contro i missili da crociera statunitensi nel 1982, sono state quasi interamente concepite attraverso l'impiego di algoritmi informatici, un esempio di ciò che alcuni definiscono "creatività computazionale". Il progetto è stato avviato da Benjamin Till, compositore, e da suo marito Nathan Taylor, attore e scrittore, che, in collaborazione con un team di esperti di musica e calcolo, hanno condotto un'analisi dei dati nel campo del teatro musicale. Un algoritmo ha esaminato spettacoli preesistenti, analizzando specifici fattori come le dimensioni del cast, la struttura emotiva e gli sviluppi della trama, come l'innamoramento o la morte. Questi fattori sono stati successivamente correlati al successo relativo dei musical. In sostanza, hanno cercato di ricreare in modo algoritmico la ricetta del successo nel teatro musicale. In seguito, un algoritmo specializzato ha generato l'idea centrale dello spettacolo e i

⁷⁸ ACM Journals, Journal on Computing and Cultural Heritage Vol. 16, No. 2, [Digital Tools in Contemporary Theatre Practice](#).

⁷⁹ S. Liu, *Recanonizing "American" Sound and Reinventing the Broadway Song Machine: Digital Musicology Futures of Broadway Musicals*, Broadway, 2017.

personaggi, mentre un software denominato *PropperWryter* è stato utilizzato per sviluppare la trama. Anche la colonna sonora è stata prodotta da un algoritmo e, benché esistano già numerosi software capaci di generare composizioni originali, il software impiegato per *Beyond the Fence* è denominato *Android Lloyd Webber*, poiché è stato “addestrato” specificamente sul teatro musicale⁸⁰. Si tratta, senza dubbio, di un esempio alquanto radicale di uso della tecnologia odierna nell’ambito del musical, ma offre sicuramente spunti di riflessione sull’impatto che l’intelligenza artificiale, può avere a livello artistico, nella creazione di spettacoli di teatro musicale.

Per quanto riguarda, invece, l’uso di strumenti digitali nella produzione teatrale moderna, bisogna considerare che nell’attuale produzione teatrale, non basta esibirsi con una danza classica o una buona recitazione; è fondamentale creare qualcosa di sorprendente per un pubblico esigente, trasformando così la performance in uno spettacolo nel senso più letterale del termine. Di conseguenza, l’uso di strumenti digitali durante le esibizioni rappresenta un desiderio non solo di ampliare le possibilità del palcoscenico e risolvere nuovi compiti scenici, ma anche di espandere lo spazio, giocare con i colori e adattarsi a personaggi virtuali. Gli strumenti digitali, oggi, non sono solamente una valida alternativa alle soluzioni tradizionali nelle produzioni teatrali, ma assumono un ruolo più ampio, comprendendo presentazioni con diapositive, video, proiezioni video, effetti 3D, scenografie multimediali, luci, suoni, effetti pirotecnici, aromatici e altro ancora. L’aumento costante dei progetti nei teatri moderni basati su dispositivi di proiezione video è un fatto evidente. Oggi, il proiettore fa parte dell’equipaggiamento di quasi tutti i teatri nel mondo e, alcuni di essi esaminano le opinioni del pubblico per garantire di procedere nella giusta direzione. Certo, non bisogna sottovalutare il fatto che la tecnica di immagine rappresenta solo uno strumento, un elemento della performance teatrale, senza poter sostituire una produzione talentuosa e l’abilità degli attori coinvolti in una particolare rappresentazione teatrale. Nel teatro contemporaneo, tutto ruota attorno all’idea del regista: come illuminare il palco, come combinare scenografie classiche e costumi con la proiezione, se utilizzare solo la proiezione oppure preferire schermi a LED. Nella

⁸⁰ D. Misener, [New musical Beyond the Fence created almost entirely by computers](#), CBC News, 15 Dicembre 2015.

produzione teatrale contemporanea, i registi collaborano intensamente con il cast e gli effetti tecnici e l'attrezzatura multimediale sono diventati parte integrante dell'esperienza complessiva. La diffusione del mapping video in 3D, facilitata da schermi tradizionali e a LED, è in crescita, trasformando sia gli oggetti in scena che lo spazio circostante. Sebbene l'uso di questa tecnologia richieda risorse considerevoli, il suo impatto nella creazione di spettacoli avvincenti e di grande risonanza non può essere sottovalutato.

La richiesta di produzioni di questo tipo è più evidente nelle grandi città, ove è spesso legata a campagne pubblicitarie efficaci; la convergenza tra LED e proiezione video emerge come una scelta diffusa, offrendo versatilità e convenienza. Gli sviluppi recenti nella tecnologia di proiezione hanno permesso ai registi teatrali di realizzare praticamente qualsiasi concetto creativo. Il video mapping non solo proietta immagini sugli oggetti, ma le integra anche nell'ambiente teatrale, creando un'atmosfera magica. La facilità di realizzare scenografie di proiezione nei teatri, rispetto a spazi più ampi, ne aumenta l'attrattiva. I teatri che abbracciano la tecnologia digitale, come il *Magic Lantern* di Praga, hanno guadagnato notorietà per le performance innovative. La tecnologia digitale è vista come uno strumento piuttosto che come un fine, incoraggiando l'esperimento e sfruttando esperienze globali positive e l'obiettivo primario è quello di coinvolgere il pubblico, trasformandolo da consumatore passivo a partecipante contemplativo. Le possibilità immersive offerte dalla tecnologia multimediale e di rete presentano numerose vie per il teatro moderno, con un numero crescente di teatri in tutto il mondo che esplorano attivamente e incorporano la tecnologia digitale nelle loro produzioni⁸¹.

Altro fenomeno da prendere in considerazione, parlando di digitalizzazione del settore, è quello delle *digital captures* o *live capture* che è il termine dell'industria che si riferisce alla registrazione, tramite film o video, di una produzione teatrale. Di solito, la *digital capture* viene eseguita in teatro mentre il pubblico assiste allo spettacolo per creare una sensazione di partecipazione all'esperienza teatrale. A volte, una *digital capture* è chiamata "pro-shot", abbreviazione di "professional shoot", che la differenzia da una registrazione non autorizzata. Le registrazioni digitali sono registrazioni e non vanno confuse con uno streaming video in diretta che

⁸¹ ACM Journals, Journal on Computing and Cultural Heritage Vol. 16, No. 2, [Digital Tools in Contemporary Theatre Practice](#)

avviene in tempo reale e non è disponibile per la visualizzazione successiva, anche se uno streaming in diretta può essere registrato digitalmente per la visualizzazione successiva. Queste registrazioni digitali sono anche distinte dagli spettacoli di Broadway che vengono trasformati in film hollywoodiani. Quasi ogni spettacolo a Broadway ha video non autorizzati disponibili a un certo punto e, essendo registrazioni effettuate senza permesso, il cast e i creativi coinvolti nello spettacolo non ricevono alcun compenso. Se è disponibile una registrazione digitale professionale, non c'è bisogno di guardare un video non autorizzato di scarsa qualità girato con un cellulare dal balcone del teatro⁸². La *digital capture* come forma d'arte è ben illustrata dal musical *Hamilton* che si può trovare sulla piattaforma di streaming *Disney+*. *Hamilton* era programmato per essere proiettato nei cinema, ma a causa della pandemia è stato rilasciato sulla piattaforma il 3 luglio 2020 ed è riportato che il download dell'app *Disney+* sia aumentato del 72% nel weekend in cui la registrazione *live* è stata pubblicata sulla piattaforma⁸³. Da un lato, le registrazioni digitali rendono Broadway più accessibile abbattendo le barriere economiche e geografiche ed aiutano lo spettatore a limitare un certo rischio economico, consentendo ai consumatori di provare lo spettacolo prima di acquistare un biglietto più costoso per la rappresentazione dal vivo, nonché concedono maggiore riconoscimento agli attori di Broadway e allo spettacolo stesso, consentendo a un pubblico più vasto di vedere il lavoro. Gli spettacoli teatrali di Broadway dal vivo sono più propensi a essere autorizzati e prodotti in mercati aggiuntivi se dispongono di una registrazione digitale⁸⁴. Dall'altro lato però, non tutti gli spettacoli di Broadway sono digitalmente disponibili su piattaforme di streaming, perché permane il timore, da parte dei produttori di Broadway che le vendite dei biglietti per la versione live potrebbero avere difficoltà a vendersi se è disponibile contemporaneamente una versione digitale dello spettacolo. Questa paura è giustificata perché, sebbene ci siano prove aneddotiche che una registrazione digitale sia un grande strumento di marketing, non esiste una prova definitiva che una registrazione digitale non

⁸² B. Comley, [Why Aren't There More Digital Captures of Broadway Shows?](#), Broadwayworld.com, 14 Marzo 2023.

⁸³ J. Solsman, [Hamilton bumps Disney Plus mobile-app downloads up 72% in US](#), 6 luglio 2020, CNET.

⁸⁴ B. Comley, [My Thoughts on the Hybrid Art Form Trend of Broadway Digital Captures](#), 28 Maggio 2021, RollingStones.com

comprometta le vendite al botteghino. Inoltre, bisogna tenere in considerazione che la versione digitale è venduta a un costo molto più basso. Inoltre, una volta completata la registrazione digitale e avviata la distribuzione, possono insorgere problemi nella contabilità e nel monitorare i vari canali di distribuzione. Il pagamento di diritti e di royalties potrebbe essere necessario anche decenni dopo che lo spettacolo ha smesso di essere rappresentato a Broadway; inoltre il detentore dei diritti d'autore della registrazione digitale deve garantire che la distribuzione sia autorizzata su ciascuna piattaforma. Bisognerà aspettare che questa pratica diventi più comune perché siano messe in atto e adottate pratiche standard per garantire la protezione degli asset di proprietà intellettuale in questa forma digitale⁸⁵.

Dal punto di vista della distribuzione del prodotto teatrale sulle piattaforme digitali e del timore generalizzato che lo spettacolo in forma digitalizzata possa recare un danno artistico o economico alla versione teatrale classica, è interessante notare che uno studio del 2016 condotto da AEA Consulting per l'Arts Council England, UK Theatre e la Society of London Theatre sul fenomeno del *live-to-digital* (dallo spettacolo dal vivo a quello in forma digitale) ha rilevato che le interviste e i partecipanti ai focus group hanno espresso una varietà di opinioni sull'impatto che *live-to-digital* sta avendo sul pubblico, soprattutto sulla valutazione se le presenze dal vivo siano diminuite o aumentate come risultato diretto della disponibilità della programmazione *live-to-digital*. Tuttavia, le risposte alle indagini sembrano indicare che gli spettatori teatrali non sono né più né meno propensi a partecipare al teatro dal vivo se ne fanno esperienza digitalmente. Infatti, coloro che guardano uno spettacolo in forma digitale, sono leggermente più inclini a frequentare spettacoli culturali dal vivo più frequentemente rispetto alla media degli spettatori teatrali: il 37% di coloro che guardano in streaming afferma di aver partecipato a una dozzina di spettacoli o più nell'ultimo anno, rispetto al 24% dei partecipanti complessivi. Inoltre, lo studio ha concluso che la maggior parte delle organizzazioni teatrali non ha segnalato una diminuzione del mercato delle tournée negli ultimi due anni: il 43% ha riferito nessun cambiamento; e il 38% ha segnalato un aumento dell'attività di

⁸⁵ B. Comley, [Why aren't There More Digital Captures of Broadway Shows?](https://www.broadwayworld.com/article/Why-aren-t-there-more-digital-captures-of-Broadway-shows-2023-03-14), Broadwayworld.com, 14 Marzo 2023.

tournée. In più, il pubblico intervistato non ritiene che il *live-to-digital* sia un sostituto del teatro dal vivo ma crede che esso sia un'esperienza significativa e distintiva⁸⁶.

Un altro interessante studio condotto dalla European Theatre Convention nel 2022 analizza l'impatto del teatro digitale sulle strategie commerciali e i business model dei teatri europei. Tra le principali conclusioni di questo studio si nota che nonostante la pandemia da COVID-19 abbia ridotto le vendite di biglietti per il teatro europeo di due terzi e che i dati riportati mostrino che, in media, le vendite nel 2020 e nel 2021 siano state pari a un terzo di quelle del 2019, il teatro digitale sia cresciuto del 772% tra il 2019 e il 2020 e sia rimasto stabile nel 2021, basato sulle vendite di biglietti. Tuttavia, i teatri segnalano difficoltà nel tracciare, quantificare e qualificare lo spettatore per il teatro digitale, in particolare per le performance distribuite e posizionate digitalmente. Lo studio nota inoltre la mancanza di consenso riguardo al prezzo del biglietto per il teatro digitalmente distribuito. Nel 2021, il 53% dei teatri era disposto a addebitare per il teatro distribuito digitalmente (in aumento dal 38% nel 2020), nonostante il 38,3% dei teatri riporti la produzione di teatro distribuito digitalmente come una sfida. Il teatro digitalmente mediato è più apprezzato in termini di innovazione artistica ed espressione creativa: rispettivamente, il 64% e il 74% dei teatri ritiene che il teatro digitalmente mediato sia un successo in questo senso. I teatri credono che il teatro digitalmente posizionato possa raggiungere "nuovi pubblici". Lo studio riporta anche che, complessivamente, i teatri europei trovino difficile o proibitivo il costo della produzione di teatro digitale. Il 34% dei teatri che producono teatro digitale riporta che è una sfida, mentre il 22,1% dei teatri che non hanno prodotto teatro digitale riporta che è un ostacolo. La crescita del fenomeno digitale è visibile anche nel personale e infatti, i ruoli con competenze digitali nei teatri europei sono aumentati del 268% tra il 2019 e il 2021. Tuttavia, la proporzione di personale freelance o con contratti a breve termine con ruoli digitali è aumentata dal 42,42% nel 2019 al 63,7% nel 2021. Lo studio conclude che il teatro digitale rimane divisivo, con il 74,3% dei teatri che non producono teatro digitale che attribuisce ciò a "mancato

⁸⁶ *From Live-to-Digital, Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*, October 2016, di AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre

interesse” da parte del team creativo, mentre alcuni temono che la distribuzione digitale possa sostituire le opportunità di tour internazionali⁸⁷.

⁸⁷ K. Hawthorne, *Digital Theatre –Strategies and Business Models in European Theatre*, European Theatre Convention (ETC) & The Academy for Theatre and Digitality, Dortmund, 2023.

Capitolo 3

L'evoluzione del teatro musicale leggero in Italia dalle origini alla seconda guerra mondiale

3.1. I primordi del teatro musicale in Italia

In Italia, la fine del XIX secolo vede uno sviluppo sostanziale dell'industria dell'intrattenimento che porta i principali capoluoghi italiani a conformarsi sempre di più al livello di offerta culturale delle grandi capitali europee. In particolare, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, quindi in coincidenza con la nascita del Regno d'Italia e con l'unificazione del Paese, la proposta culturale gode di una netta fioritura che la porta ad espandersi verticalmente, offrendo nuove forme di intrattenimento teatrale e musicale rivolte a un pubblico più vasto e variegato e coinvolgendo al contempo una serie di luoghi culturali nuovi, raramente considerati fino a quel momento, come per esempio le sale teatrali minori. Negli anni successivi all'unità si assiste infatti al realizzarsi di grandi cambiamenti ed evoluzioni nel mondo dello spettacolo e si osserva una potente diffusione della vita teatrale che viene alimentata dall'influenza del mondo artistico europeo e dalla voglia di novità da parte del pubblico⁸⁸.

La seconda metà del XIX secolo è infatti, in tutta Europa e in buona parte degli Stati Uniti, un momento di ascesa del teatro musicale leggero e di creazione di una nuova tipologia di locali urbani, quali il *café-concert* francese, la *music-hall* britannica e il *cabaret* francese e tedesco⁸⁹. Anche nelle città italiane, in particolare a Milano, Firenze e Napoli, cominciano a svilupparsi queste nuove tipologie di luoghi di intrattenimento che

⁸⁸ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2020.

⁸⁹ Si rinvia a quanto esposto nel precedente paragrafo e, per approfondimenti, a L. Cerchiari, *Storia del musical: teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, cit.

accompagnano i cambiamenti architettonici e urbani dei grandi capoluoghi italiani all'indomani dell'unificazione del paese. L'ispirazione arriva da varie capitali europee, ma è sicuramente Parigi che rappresenta l'influenza principale di un modello di organizzazione dell'offerta culturale in cui le forme di intrattenimento teatrale per così dire "leggere", come il *vaudeville*, l'*operetta* e la *revue de fin d'année*, vengono apprezzate e richieste dal grande pubblico⁹⁰.

3.2. Il fenomeno delle compagnie teatrali francesi in Italia

La diffusione della cultura francese in Italia ha radici antiche, ma è nell'Ottocento che essa assume una rilevanza sempre più ampia e significativa, influenzata da eventi storici e politici, come il bonapartismo. Un momento chiave in questo processo è rappresentato dal boom editoriale degli anni Quaranta del secolo. In quel periodo, grazie all'iniziativa di editori sia milanesi che napoletani, si verificò l'ingresso nel mercato italiano di un genere letterario più accessibile e popolare, fenomeno che contribuì a espandere notevolmente la presenza culturale francese in Italia, introducendo una letteratura di consumo più ampia e accessibile. Stesso fenomeno sembra riprodursi nel comparto teatrale, dove, come spiega C.A. de Sainte-Beuve:

«Au théâtre, les mêmes plaies se retrouveraient; les mœurs ouvertement industrielles y tiennent une place plus évidente encore. Il en fut ainsi de tout temps: mais, dans une histoire du théâtre depuis dix ans, on suivrait le contre-coup croissant et désordonné de ce mauvais régime littéraire. L'exigence des

⁹⁰ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, cit. L'autrice sottolinea come causa principale dei cambiamenti del modello organizzativo dell'offerta culturale parigina il fatto che in Francia, con il decreto imperiale del 1864, furono revocati tutti i vincoli introdotti durante il periodo napoleonico e reimposti durante la Seconda Repubblica, che imponevano restrizioni alle imprese teatrali, in particolare per quanto riguarda l'esecuzione del repertorio. Nel contesto musicale, ad esempio, al di fuori dei teatri riconosciuti, era consentita solo la rappresentazione di commedie musicali di un atto con due personaggi. Questi limiti avevano ovviamente un impatto significativo sulla messa in scena delle operette e altri spettacoli di intrattenimento musicale dell'epoca.

auteurs en vogue augmente et souvent ne ressemble pas mal à de la voracité»⁹¹.

Dunque, in questo momento di supremazia culturale della Francia in Europa, anche l'Italia si vede influenzata dai cambiamenti del panorama artistico e questo si traduce essenzialmente in due fenomeni. Da un lato, l'arrivo di compagnie francesi sul territorio della penisola che, per ragioni politiche o economiche, si spostavano attraverso il continente per raggiungere nuove fonti di guadagno e popolarità, fenomeno che diventa sempre più forte col progredire del XIX secolo; a tal proposito è interessante notare che il movimento delle compagnie francesi verso il territorio italiano sembra essere proporzionalmente inverso rispetto a quello che succedeva nel secolo precedente, e cioè la migrazioni di attori, cantanti e artisti di varia natura, verso i territori d'Oltralpe. Dall'altro lato, il teatro francese viene reso più popolare grazie al lavoro di numerose compagnie teatrali italiane che traducono e mettono in scena il repertorio francese.

Per quel che riguarda le compagnie francesi che decisero di passare le Alpi per trovare successo in Italia, fenomeno che comincia verso la fine del Settecento, alcune di esse si stabilirono in maniera duratura sul territorio italiano portando con sé spettacoli di prosa ma anche di operetta, *vaudeville* e opera comica⁹². Erano infatti compagnie costituite da talenti variegati che

⁹¹ C.A. De Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, in *Revue des Deux Mondes*, 1839, p. 684, https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle. Sainte-Beuve (1804-1869), oltre che scrittore, fu uno dei maggiori critici letterari della sua epoca.

⁹² Come approfondisce Oliva nella sua monografia *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, citata *supra*, tra le compagnie francesi più famose presenti sul territorio italiano nel 1700 e 1800, la prima di cui sa qualcosa è quella di Jean-Philippe Delisle, che debutta al Teatro Carignano di Torino per poi stabilirsi in pianta stabile a Parma per la volontà di Don Filippo di Borbone, Duca di Parma, Piacenza e Guastalla. Le città in cui la presenza di compagnie teatrali francesi è più importante sono proprio quelle di Parma, Firenze e Napoli, dove vi era un forte legame politico e culturale con la Francia. A Napoli, in particolare, che si trovava sotto il diretto governo francese, le compagnie teatrali francesi erano numerosissime e lo rimasero finché non vennero addirittura istituiti teatri stabili francesi, soprattutto nel periodo napoleonico, che presero piede a Napoli ma anche Milano e Torino. Una delle più popolari era la compagnia Raucourt, che era intimamente legata al governo francese, e la cui formazione fu voluta dallo stesso Napoleone, che rimase stabile in Italia fino al 1815 con la fine del periodo napoleonico. Come si legge nella *Rivista mensile municipale* di Torino del 1928: "Col 1°

spaziavano dal ballo, a canto e recitazione, e che non esitavano a differenziare i propri spettacoli, contrariamente a quello che succedeva all'epoca in Italia, dove fino alla seconda metà dell'Ottocento, le compagnie teatrali avevano la tendenza a tenere ben distinte la figura del cantante e dell'attore. Ragione per la quale alcune delle rappresentazioni del repertorio francese, che erano tradotte e messe in scena dalle compagnie teatrali nostrane, venivano preventivamente epurate dei loro numeri musicali⁹³. La maggior parte delle rappresentazioni di queste compagnie di origine transalpina era però naturalmente in lingua francese e non veniva tradotta, fattore che ne rendeva la comprensione inaccessibile al grande pubblico e, infatti, come sostiene Marco Marica nella sua dissertazione sulla *opéra-comique*:

«[poiché il repertorio delle compagnie francesi] era destinato ad un pubblico colto, in grado di comprendere degli spettacoli in lingua straniera, è ragionevole ritenere che le classi alte frequentatrici della Scala o della Fenice e dotate di tali requisiti si recassero abitualmente anche nei teatri minori, e che il loro consumo di spettacoli teatrali non si esaurisse affatto con l'opera, ma contemplasse uno spettro assai più vasto di possibilità»⁹⁴.

Possiamo quindi immaginare che la partecipazione a tali spettacoli fosse un fenomeno principalmente riservato ai pochi più colti e privilegiati per lo meno fino alla prima parte del XIX secolo. A partire dal 1830, invece, la scena artistica subisce un mutamento abbastanza fondamentale visto che cominciano a diffondersi forme di intrattenimento più leggere, come la *commedia-vaudeville*, che, in gran parte del territorio europeo attira un tipo

aprile del 1807 andò in vigore un decreto dell'Imperatore Napoleone, datato dal 10 agosto dell'anno precedente, pel quale Francesca Maria Antonietta Giuseppina Saucerotte, artista drammatica francese di molta rinomanza, più nota sotto il nome di mademoiselle Raucourt, era incaricata di dare per un triennio corsi di rappresentazioni drammatiche esponendo i capolavori del teatro francese. Le piazze assegnate dal decreto stesso erano tre sole: Torino, Alessandria e Genova. Durante il triennio nessun'altra Compagnia drammatica francese, s'intende, vi poteva agire”.

⁹³ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, cit., p. 9.

⁹⁴ M. Marica, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazione, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, dissertazione dottorale, Roma, Università La Sapienza, 1998, p. 31.

di pubblico più socialmente orizzontale e in cerca di spettacoli divertenti e spensierati. È l'epoca in cui il *vaudeville* la fa da padrone e si afferma come il genere più popolare tra il pubblico italiano, europeo e d'oltreoceano, rivaleggiato solo dall'operetta che spopola dalla fine del 1860 in poi⁹⁵.

3.3. Il *vaudeville* in Italia nel XIX secolo

Il genere del *vaudeville*, a cui ci si è già riferiti nel capitolo precedente, debutta ufficialmente nel 1792, a Parigi, quando Pierre Yves Barré apre il *Théâtre du Vaudeville* in rue de Chartre. Barré, oltre ad essere un gestore teatrale, si distingue anche come autore, portando al successo la sua opera *Arlequin afficheur*, replicata con successo per oltre ottocento rappresentazioni. Presto altri teatri come il *Palais Royal* e il *Variété* si uniscono nel rappresentare spettacoli di *vaudeville* e nel 1815 *Une nuit de la Garde Nationale* di Eugene Scribe debutta a Parigi come spettacolo di *vaudeville*. Lo stesso Scribe, nel 1827, ottiene un notevole successo al *Théâtre du Gymnase* con la sua opera più acclamata, *Le Diplomate*, e nel 1839, la commedia ad un atto intitolata *The Vaudevilliste* riceve un caloroso consenso di pubblico al teatro de la Renaissance⁹⁶. È importantissimo menzionare, in questo contesto e momento storico, il teatro di Scribe, perché esso ha un'influenza enorme in Italia a partire dal 1830 in poi, sia artisticamente, che nella metodologia di produzione delle sue opere. Grazie ai suoi numerosi collaboratori, Eugène Scribe è stato uno dei più prolifici scrittori francesi e uno dei librettisti d'opera più fecondi del suo tempo. La sua produzione teatrale, composta principalmente da *vaudevilles*, rifletteva un approccio quasi industriale al lavoro creativo: Scribe forniva le idee e delineava in modo generale i contenuti ai suoi collaboratori, assegnando a ciascuno compiti specifici come la scrittura di dialoghi, strofe, e facezie. Il suo repertorio si può vantare di circa cinquecento lavori, che includevano commedie, *vaudevilles*, drammi e libretti d'opera, Scribe dimostrava una straordinaria versatilità e,

⁹⁵ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, cit., p. 12.

⁹⁶ A. Cocchini, *Il Vaudeville: Una particolare forma di teatro comico. Origini, Show Business e pratiche spettacolari*, pubblicato online su <https://www.dramma.it>.

sebbene avesse scritto anche alcuni romanzi, questi non raggiunsero mai il successo delle sue opere drammatiche che fecero il giro d'Europa. La sua genialità risiedeva nell'ideazione di *pièces* teatrali che catturavano il pubblico grazie a un impeccabile impianto drammatico. Nelle sue commedie e *vaudevilles*, Scribe seguiva spesso un'intrigante formula: iniziava con un incidente apparentemente insignificante che, attraverso una catena logica di eventi, portava a conseguenze di grande rilievo. Questa abilità nel trovare una formula che interseca più trame e nel gestire le dinamiche narrative è stata fin da subito apprezzata dal grande pubblico e ha contribuito in modo significativo al successo e alla duratura popolarità delle sue opere nel panorama teatrale francese⁹⁷. Scribe viene ascritto come il personaggio chiave del processo di industrializzazione della produzione teatrale e a lui venne dedicato nel 1958 il *Teatro Scribe* di Torino (che si chiamò poi *Teatro di Torino*), che, nonostante la sua iniziale designazione come *il Teatro Francese* fu il primo del suo genere in Italia. Inaugurato con l'obiettivo di far ammirare l'arte drammatica francese in tutte le sue forme, la sua storia si intreccia con la vivace scena teatrale parigina dell'Ottocento. Posto sotto la sapiente gestione dell'impresario Eugène Meynadier, il teatro ha accolto compagnie e repertori alla moda provenienti dalla Parigi dell'Ottocento. Se le cronache dell'epoca lo celebrano come il teatro per eccellenza della commedia francese, in Italia, gli studi successivi sulla storia dello spettacolo e della musica a Torino forniscono solamente sporadiche menzioni, associandolo principalmente ai veglioni e ai carnevali che, sul calare del XIX secolo, in un periodo di evidente declino, rappresentavano gli eventi principali in cartellone. Queste mutazioni vogliono probabilmente sottolineare un cambiamento di destinazione e scopo del teatro nel corso del tempo, che riflettono le trasformazioni culturali e sociali che caratterizzarono la Torino di quel periodo⁹⁸. Meynadier rimase a capo della gestione del Teatro Scribe di Torino fino al 1866; nel teatro si alternavano gli spettacoli della sua compagnia con quelli di altri gruppi francesi, in modo da permettere alla sua

⁹⁷ E. Scribe, *Teatro – Parte Prima (Vol. X, tradotto dal francese)*, Bologna, Tipografia del Genio, 1834.

⁹⁸ C. Trincherò, *Grandezza e decadenza del “teatro francese” di Torino: Il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27*, in *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, a cura di Paola Calef, Torino, Nuova Trauben editrice, 2018, p. 223 ss.

compagnia di viaggiare negli altri teatri d'Italia, pur mantenendo una programmazione fitta e redditizia.

A seguito dello spostamento della capitale d'Italia da Torino a Firenze, Meynadier nel 1868 fondò nella nuova capitale il *Teatro delle Logge*, nel quale decise di dare spazio a compagnie teatrali italiane e non solo francesi, scelta motivata soprattutto da vantaggi economici: in quel momento la Francia aveva iniziato una campagna per difendere i diritti d'autore dei compositori drammatici francesi e l'Italia si vide obbligata a firmare una serie di trattati bilaterali che le imponevano di donare annualmente una somma di denaro abbastanza cospicua per poter mettere in scena le produzioni francesi. Dunque, la scelta di mettere in scena gli spettacoli prodotti dalle compagnie italiane permetteva a Meynadier di risparmiare sulla programmazione, scelta che lo portò anche a prediligere forme di intrattenimento meno costose, come per esempio l'operetta⁹⁹.

3.4. Dal 1860 in avanti: gli anni dell'operetta

L'ampia diffusione delle opere di Offenbach, Hervé e Lecocq sui palcoscenici italiani negli anni '60 dell'Ottocento ebbe un impatto significativo sullo sviluppo della produzione autoctona almeno fino alla fine del secolo. Questo fenomeno influenzò principalmente le grandi città, con Milano e Napoli in prima linea come importanti centri di produzione e questi due poli, geograficamente e culturalmente opposti, riflettevano la realtà di un paese che già allora presentava disparità significative. Da un lato c'era Milano, simbolo di modernità e sviluppo economico, che dopo l'unificazione rivendicava fieramente il ruolo di capitale morale d'Italia, in contrasto con le carenze della macchina statale. Dall'altro lato, Napoli, che attraversava un periodo di forte declino sociale ed economico, nell'apparente indifferenza delle autorità, culminato in quegli anni nell'epidemia di colera del 1884.

Nonostante le notevoli divergenze nei contesti sociali di Milano e Napoli, entrambe le città mostrarono numerosi punti di contatto nello sviluppo dell'operetta: innanzitutto, in entrambi i casi, l'operetta si sviluppò

⁹⁹ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, cit., p. 12.

inizialmente all'interno del teatro dialettale. Mentre nel caso di Napoli questa evoluzione era in qualche modo naturale, data la persistente vitalità della tradizione comica in lingua napoletana a livello locale e nazionale, nel caso di Milano era meno scontata, dato che, all'indomani dell'Unità, nella città lombarda la scena dialettale era molto meno appariscente, soprattutto perché il dialetto era considerato troppo povero e polano. L'evento che fece esplodere il successo dell'operetta in Italia fu l'approdo delle operette di Offenbach in diverse città italiane, da Nord a Sud, a partire dal 1866, quando la compagnia francese dei fratelli Grégoire fece il suo ingresso in Italia. Les *Soirées Parisiennes*, il teatrino di legno itinerante della compagnia, rappresentò uno dei primi spazi di intrattenimento di massa dell'Italia unita, fungendo da punto di incontro tra diverse sfere sociali. L'entusiasmo generato dal teatro dei Grégoire nel pubblico italiano era enorme¹⁰⁰; la loro presenza in Italia, protrattasi per circa dieci anni, ebbe l'effetto di rivitalizzare un settore teatrale, quello del teatro dialettale, che sembrava in via di estinzione, soprattutto al Nord. Filippo Filippi, che fu un critico musicale molto riconosciuto della Milano del 1800, descrive il fenomeno del teatro dei Grégoire in questo modo:

«Da qualche tempo avvi in Milano un teatro improvvisato, che ha saputo, il solo, vincere le preoccupazioni politiche, ottenendo gran successo di denari e d'applausi. È il teatrino delle Soirées Parisiennes, [...] in quel recinto ogni sera è un accalcarsi di gente, specialmente nei posti così detti distinti, ove tutte le eleganti signore si danno convegno. Chi non va alle Soirées Parisiennes è condannato all'ostracismo del bel mondo, e chi non sa zuffolare la marcia dei re della Grecia, è considerato un ignorante, un barbaro che non ha sentimento dell'arte né del bello. Così è la moda, che

¹⁰⁰ Come descrive l'autrice Oliva nel suo articolo *Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria* (pubblicato nel 2022 sul sito Drammaturgia.it), una testimonianza di questo apprezzamento si intuisce dalla rivista *1868 sguardo politico-artistico-sociale* di Antonio De Lerma, con musiche di Michele Ruta, rappresentata nel gennaio 1869 al *Teatro del Fondo* di Napoli. Nel quarto quadro della rivista, ambientato in una piazza di Napoli con le quattro facciate dei principali teatri, sono presenti diversi personaggi allegorici, tra cui la Critica, il Poeta, il 1868, il Vecchio Giuseppe (che sarebbe Giuseppe Verdi), una Donna, il Marito, la Belle Hélène. I personaggi, nel commentare il clamoroso insuccesso della *Jone* di Enrico Petrella al Teatro S. Carlo, osservano con sentimenti differenti il favorevole riscontro che il "baraccone" dei Grégoire otteneva presso il pubblico napoletano.

si appiglia alle cose futili, specialmente nei tempi in cui c'è da pensare alle serie. [...]

La musica dell'Offenbach è veramente deliziosa: nuova, vivace, matta, originalissima nella parte comica; a volte fine elegante, ispirata quando le situazioni toccano il grazioso, il patetico ed il sentimentale. [...]

E poi devo osservare che Offenbach è creatore di uno stile, di un genere, e specialmente di effetti assolutamente nuovi e di questi effetti abusa, e li ripete troppo, ma sempre riuscendo a piacere e non stancando mai. Questo genere io lo chiamerei sillabico, siccome quello che trae partito da mezzi extramusicali, come sono le ripetizioni, o periodiche o affrettate, di certe sillabe vocali. Questi artifici sillabici danno spicco alla cantilena, e la rendono comica, anzi ridevole»¹⁰¹.

Milano costituisce un esempio emblematico di questa rinascita, testimoniato dal fatto che subito dopo le rappresentazioni dei Grégoire, tenutesi nel maggio del 1866 ai giardini di Porta Venezia, un gruppo di giovani compositori, in gran parte legati all'ambiente della *Scapigliatura*¹⁰², si lanciò nella creazione di operette, riviste e vaudeville in stile offenbachiano¹⁰³. Il ritorno all'uso del dialetto e l'adozione di generi appartenenti al teatro musicale leggero francese rappresentano una reazione diretta alla retorica del "*fare gli italiani*" che ha dominato il dibattito pubblico nei periodi successivi all'Unificazione. Per Giuseppe Arrighi, questo significa che, di fronte alla celebrata forza unificatrice della lingua italiana,

¹⁰¹ Cit. E. Oliva, *Effetto Offenbach: novità e adattamenti nel teatro postunitario di e con musica*, Philomusica on-line, Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, n. 19 (2020).

¹⁰² Un personaggio chiave di questo fenomeno fu sicuramente Antonio Scalvini, autore e capocomico, nato a Milano nel 1835, facente parte dell'ambiente della Scapigliatura, che, ispirato dagli spettacoli messi in scena dai colleghi francesi, portò a teatro nel 1866 quella che è considerata, a quasi unanimità, la prima rivista italiana, lo spettacolo *Se sa minga*, modellato sulle *revue de fin d'année* parigine, che ebbe un'incredibile e duraturo successo sia nelle sale milanesi che negli altri capoluoghi italiani.

¹⁰³ E. Oliva, *Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria*, cit.

c'è il rischio concreto di omogeneizzazione e perdita delle identità locali e infatti l'autore spiega:

«La lingua infatti che si adopera dagli scrittori italiani non essendo lingua parlata è priva di quel colore, di quel sapore di quella verità vera, che sono gli attributi del dialetto che è il linguaggio parlato. E questo appare manifesto quando si pensi, come dissi più sopra, che nella maggior parte delle commedie scritte in lingua italiana gli autori sono condannati a non designare mai il luogo dell'azione con grandissimo discapito dell'effetto e del color locale; giacché la vita di Torino non è uguale certo alla vita di vita di Palermo, e quella di Venezia è tutt'altra cosa della vita che si mena a Napoli»¹⁰⁴.

Il dibattito sulla costruzione della Nazione riveste un ruolo di primaria importanza nelle prime forme di spettacolo operettistiche, portando l'attualità direttamente sulle scene italiane. Infatti, le contraddizioni sociali, amministrative e culturali del nuovo Stato unitario non si limitano a manifestarsi solo nel Nord del paese, ma arrivano anche in Meridione. Un esempio che possiamo citare è rappresentato da *Na Bella Elena*, una commedia-parodia con elementi musicali, scritta da Antonio Petito e messa in scena al *Teatro San Carlino di Napoli* per l'intero anno 1868. In questa opera, l'utilizzo di una lingua ibrida, mescolando il francese, il napoletano e il toscano, riflette la complessità delle sfide culturali e linguistiche che caratterizzavano il contesto italiano post-unitario¹⁰⁵. La decade 1860-1870 vede il pubblico italiano appassionarsi sempre di più al genere dell'*operetta* anche se le messe in scena dell'epoca sono abbastanza semplici e testimoniano poca cura nella orchestrazione e scenografia. Nonostante questa mancanza di sofisticazione, e come avevano perfettamente previsto i fratelli Grégoire, l'operetta si prestava ad essere modellata in più forme e tipologie e veniva alternata a numeri di vario tipo che potevano spaziare dal fantascientifico all'acrobatico e, grazie alla sua malleabilità e propensione ad attirare un pubblico variegato, l'operetta rappresentava una cospicua fonte di guadagno per i teatri dell'epoca. Come menzionato, la compagnia Meynard e la compagnia Grégoire sono quelle a cui si attribuisce principalmente la

¹⁰⁴ C. Arrighi, *Il Teatro Milanese. Rendiconto morale, letterario e amministrativo*, Milano, Tipografia Civelli, 1873, p. 13.

¹⁰⁵ E. Oliva, *Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria*, cit.

diffusione del genere dell'operetta in Italia, ma, ben presto, si inserirono nel circuito teatrale altre compagnie che producevano questo tipo di spettacoli, soprattutto poiché gli impresari dell'epoca avevano capito che l'operetta era il genere teatrale più remunerativo del momento. Varie compagnie francesi furono di passaggio nel territorio italiano verso la fine del 1870, compagnie che restavano in Italia per periodi abbastanza ridotti e che mettevano in scena prevalentemente operette di Offenbach, e spesso di Lecoq¹⁰⁶. Il primo impresario teatrale che ebbe l'ambizione di mettere in scena un'operetta recitata da una compagnia italiana fu Giuseppe Maria Luzi, che propose lo spettacolo *La belle Hélène* nel 1868 al *Teatro Nuovo di Napoli*. Lo spettacolo ebbe un grande successo e questo motivò l'impresario a continuare a mescolare le operette di Offenbach e Lecoq con il classico repertorio napoletano di opere buffe. Luzi decise allora di affidare questo nuovo repertorio alla compagnia di Carlo Lollo che rappresentava le novità del mondo dell'operetta parigino, traducendole e mettendole in scena con attori italiani. Possiamo quindi considerare il Teatro Nuovo di Napoli come il primo spazio in Italia che diede vita al fenomeno dell'italianizzazione dell'operetta¹⁰⁷. Gli anni intorno al 1870 furono sicuramente il punto d'inizio della proliferazione delle compagnie italiane di operette, tra cui spiccarono, oltre a quella del Teatro Nuovo, la compagnia Scalvini¹⁰⁸ e la compagnia Bergonzoni-Lupo. Gli anni '80 dell'Ottocento furono quindi un momento

¹⁰⁶ Interessante l'approfondimento di E. Oliva nel suo *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, Lucca (Libreria musicale italiana, 2020 pp. 75 e 76), che nota come in quegli anni gli accordi bilaterali tra Francia e Italia in materia di protezione dei diritti d'autore dei compositori, fossero ancora abbastanza inefficaci. Spesso, infatti, le compagnie si ritrovarono a dover discutere in sede legale delle cause per contraffazione e illecita riproduzione intentate da Offenbach e Lecoq che lamentavano il mancato pagamento dei diritti d'autore per la messa in scena delle loro opere.

¹⁰⁷ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890)*, cit., p. 85.

¹⁰⁸ La fiaba umoristica in musica di Antonio Scalvini, poeta, commediografo e librettista di grande attività nel campo del teatro musicale leggero, spicca particolarmente nel suo primo e più riuscito esperimento: *La principessa invisibile* con le musiche di Michele Iremonger. Iniziata con grande successo al Teatro Fossati di Milano il 24 dicembre del 1868, questa fiaba, articolata in tre atti e sette quadri, ha immediatamente conquistato i teatri italiani, diventando una presenza costante su molte scene del paese fino alla fine del secolo.

glorioso e redditizio per le compagnie di operetta italiane, ma allo stesso tempo marcarono l'epoca in cui questo genere cominciò ad uscire dal circuito dei teatri primari. Varie furono le ragioni di questo cambiamento ma la principale fu il fatto che le compagnie teatrali francesi cominciavano a non essere più presenti sul territorio italico e, di conseguenza, l'operetta, che fino ad ora beneficiava della sofisticazione data dall'elemento francese, diventava un genere più popolare e veniva relegata al circuito teatrale secondario¹⁰⁹. È in questo contesto che si inserisce la figura di Carlo Lombardo, considerato da molti il padre dell'operetta tipicamente italiana. L'opportunità di comporre la sua prima operetta si presentò a Carlo Lombardo quando gli fu proposto da Maresca, della compagnia Maresca che da tempo si era specializzata in operette, di musicare un libretto. Lombardo si mise subito al lavoro e nel 1891 completò *Un viaggio di piacere*, un'operetta che ottenne grande successo a Torino. Poco dopo, Maresca gli propose un secondo libretto, e ancora una volta Lombardo si dedicò con passione all'impresa e questa nuova operetta, intitolata *I Coscritti* debuttò all'Arena Nazionale di Firenze nel marzo 1896, riscuotendo ben ottantacinque rappresentazioni al Teatro Quirino di Roma. Lombardo acquisì i diritti dell'opera, apportò modifiche al copione e allo spartito, cambiando il titolo in *Accadde a mezzanotte*. Da quel momento in poi, Lombardo firmò le sue operette con il suo nome o sotto lo pseudonimo di Léon Bard, un omaggio allo stemma della famiglia Lombardo, raffigurante un leone. All'interno della Compagnia Maresca, Lombardo non si limitò al ruolo di compositore, ma si distinse anche come direttore d'orchestra e organizzatore e la sua abilità nel chiarire idee ed iniziative lo portò a fondare e dirigere la propria compagnia, con il fratello Costantino come direttore d'orchestra. Questa decisione fece di Carlo Lombardo la figura preminente nel panorama della piccola lirica, conferendogli un ruolo di rilievo nell'ambito musicale dell'epoca¹¹⁰.

3.5. I teatri in Italia nel XIX secolo e le trasformazioni dell'industria dello spettacolo

¹⁰⁹ E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890)*, cit., p. 90.

¹¹⁰ Enciclopedia Treccani, voce "Carlo Lombardo".

All'indomani dell'Unità d'Italia, si mette in atto, lungo la penisola, un massiccio processo di costruzione teatrale. In quel periodo, il territorio italiano (escludendo il Lazio, il Trentino e la Venezia Giulia, che vi sarebbero entrati più tardi) vantava ben 942 sale teatrali attive, distribuite in 650 comuni, di cui la maggior parte erano state costruite o rinnovate dopo il 1815. Sebbene i teatri fossero già una presenza consolidata nelle città italiane settecentesche, la fine del XVIII secolo e la prima metà dell'Ottocento hanno visto un fenomeno particolare e senza precedenti con la diffusione capillare di sale teatrali lungo tutta la penisola, persino nei centri urbani di dimensioni ridotte. Queste nuove strutture teatrali replicavano esattamente, sia nelle facciate che nell'architettura interna, i grandi teatri settecenteschi come il San Carlo a Napoli, la Pergola a Firenze, il Regio a Torino e la Scala a Milano. Questa proliferazione di teatri variava in dimensioni, da grandi sale in grado di ospitare oltre duemila spettatori a teatri più piccoli con una capacità di due-trecento persone, sparsi nelle regioni delle Marche, della Puglia o della Toscana. Ciò che accomunava queste varie realtà, nonostante la diversità dei contesti locali, era l'attribuzione di una sorta di centralità simbolica e rappresentativa di questi edifici all'interno della costruzione urbana e, inoltre, erano in funzione meccanismi di finanziamento che facevano del teatro un luogo ibrido, sia pubblico che privato¹¹¹.

Le vecchie sale municipali e sociali avevano iniziato ad affrontare la nascita e proliferazione di nuovi e diversi spazi, tra cui i *politeama* e le *arene*, che venivano costruite un po' in tutte le città e che erano progettati per un pubblico più vasto e popolare, con capacità che potevano arrivare anche a quattro-cinquemila spettatori ed erano spesso costruiti e gestiti da nuovi imprenditori nel campo dello spettacolo, i quali tendevano a introdurre nuovi generi e ad adottare strategie pubblicitarie più aggressive. Gli enormi

¹¹¹ Come dettaglia l'Enciclopedia Treccani, alla voce *Musica e teatro: L'Unificazione* (in un approfondimento di Carlotta Sorba del 2011), la costruzione di una sala teatrale avveniva attraverso il sistema della "privativa dei palchi", un aspetto che destava notevole sorpresa e curiosità negli osservatori stranieri che visitavano il belpaese. Questo metodo prevedeva una distinzione tra la proprietà dell'edificio nel suo complesso, che poteva essere dello Stato, del municipio, di un'accademia o di una società di azionisti, e la proprietà dei singoli palchi. I palchi venivano infatti acquistati dai personaggi più noti e facoltosi del luogo, trasformandosi in autentici salotti privati da cui le famiglie più in vista della città assistevano agli spettacoli, partecipando a un sofisticato gioco di specchi tipico delle sale all'italiana.

manifesti che cominciavano a tappezzare le strade delle città rappresentavano un esempio delle nuove strategie pubblicitarie. Questi spazi artistici erano emblematici di una fase più commerciale della produzione teatrale nella quale gli imprenditori cercavano di attirare il pubblico italiano proponendo forme di spettacolo divertenti e senza troppe pretese culturali come l'operetta, il *vaudeville*, la rivista o il varietà. Il cambiamento non solo rifletteva una diversificazione nei gusti del pubblico, ma indicava anche una trasformazione nella natura stessa dell'intrattenimento teatrale, con una maggiore enfasi sulla spettacolarità e una ricerca di nuovi modi per coinvolgere il pubblico¹¹². Se i grossi teatri, come la Scala, restavano attaccati fortemente al melodramma, si iniziava a intravedere, nei capoluoghi italiani, così come nelle capitali europee, la genesi del fenomeno dell'intrattenimento di massa che vedeva un eterogeneizzazione del pubblico attraverso il potenziamento di un'ampia scelta di tipologie di intrattenimento e una diffusione più efficace del prodotto culturale nello spazio della città. Centrale e strumentale a questo cambiamento è stato anche il ruolo dei giornalisti e, come fa notare Elena Olivo:

«Prima dell'Unità raramente le rubriche teatrali nei giornali dedicavano spazi agli spettacoli rappresentati nei teatri minori. È da notare, invece, come dalla seconda metà degli anni Sessanta, la tendenza cambi: capita sovente che le recensioni di spettacoli di "bassa lega", adesso occupi quasi per intero le appendici di molti quotidiani»¹¹³.

L'operetta e il *vaudeville* sono stati i due generi che hanno sicuramente dominato il teatro musicale leggero dell'Italia del 1800 e inizio 1900, ma, oltre ad essi, c'erano altre forme di intrattenimento che possono essere inserite nella nicchia del teatro musicale che contribuivano alla vivacità e alla diversità della scena culturale.

3.6. L'opera buffa napoletana

¹¹² Enciclopedia Treccani, alla voce "Musica e teatro: L'Unificazione" (in un approfondimento di Carlotta Sorba del 2011).

¹¹³ Cfr. E. Oliva, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, cit., p. 105.

L'opera buffa è un genere di opera comica originario di Napoli nella metà del XVIII secolo che si è sviluppato sull'impianto degli intermezzi, o interludi, eseguiti tra gli atti delle opere tradizionali. Infatti all'inizio del secolo comincia a prendere piede l'abitudine di mettere in scena delle rappresentazioni corte e leggere che hanno come obiettivo quello di offrire un momento di pausa e leggerezza tra un atto e l'altro dell'opera vera e propria¹¹⁴. Progressivamente, i compositori cominciarono a introdurre scene buffe e d'intrattenimento nelle loro opere, spesso collocate alla conclusione di ciascun atto. Le trame dell'opera buffa si concentrano su due gruppi di personaggi: un gruppo comico di personaggi maschili e femminili e una coppia (o più) di innamorati; tutto il dialogo è solitamente cantato. Queste scene, modellate sulla Commedia dell'Arte, di solito coinvolgevano personaggi secondari, come servitori, che altrimenti avevano una presenza limitata nell'opera, ed erano prevalentemente affidate a parti di basso, mentre gli eroi erano comunemente interpretati da contraltori, ed erano solitamente integrate nella partitura e eseguite dagli stessi artisti, intrecciando il comico con il dramma principale. Tuttavia, alcuni compositori propendevano per la pubblicazione separata di queste scene buffe, mantenendo intatta l'integrità dell'opera c.d. seria. Queste pubblicazioni indipendenti divennero molto popolari a Venezia e nacque, a poco a poco, la consuetudine di separare completamente queste scene buffe dall'opera principale. Questo significava l'assenza di sovrapposizioni tra i personaggi, consentendo l'esecuzione di brevi scene indipendenti tratte dal ricco repertorio della Commedia, slegate dall'opera principale e eseguite con le voci "naturali" maschili dei cantanti, senza il ricorso ai castrati. Il passo successivo verso l'"Intermezzo" era ormai breve e, infatti, queste brevi commedie venivano messe in scena durante l'intervallo dell'opera, solitamente della durata di venti minuti, pari al tempo di combustione di una candela. Prima che gli eroi tragicamente soccombessero nel terzo atto, il pubblico aveva il privilegio di godere di momenti di leggerezza e ilarità. Presto, gli stessi intermezzi evolsero in opere a due atti, estendendo la loro durata a quaranta minuti e fu così che molti spettatori cominciarono ad affluire al teatro non tanto per l'opera in sé, quanto

¹¹⁴ U. Eco, *Il Settecento, Storia della Civiltà Europea*, volume sulla *Musica*, a cura di Umberto Eco per [Encyclomedia](#)

per gli irresistibili intermezzi, che divennero il principale oggetto del loro interesse¹¹⁵.

Questa tendenza dominante dell'epoca fu presto riconosciuta e integrata a Napoli, portando alla costruzione del Teatro San Carlo nel 1730 che segnò una pietra miliare significativa come primo luogo dedicato esclusivamente all'esecuzione di opere buffe.

L'*opera buffa* napoletana rappresentava il frutto di un ambiente culturale straordinariamente vibrante, radicato in una storia antica¹¹⁶. Patria e cuore pulsante di questo genere di intrattenimento, che però venne esportato in tutta Italia e in giro per l'Europa, era la Napoli del XVIII secolo che veniva spesso paragonata dai visitatori e dagli storici ad un vero e proprio teatro a cielo aperto, ricco di fervore artistico di grande profondità sia nei teatri che per le strade. Numerosi musicisti e interpreti provenienti dai quattro conservatori napoletani, Santa Maria di Loreto, Pietà de' Turchini, Sant'Onofrio a Capuana e I poveri di Gesù Cristo, centri celeberrimi specializzati nella formazione di compositori e virtuosi, animavano la vasta gamma di feste sacre e cittadine che si svolgevano incessantemente in una

¹¹⁵ M. Kupferblum, *The adventure of poetry - The origin of Opera Buffa*, University of Music and Performing Arts Vienna, 2013.

¹¹⁶ Come approfondisce il sito [LiberLiber](#), la prima opera buffa ancora regolarmente eseguita, e a cui è attribuita la nascita del genere, è *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, che fu rappresentata per la prima volta al Teatro San Bartolomeo di Napoli il 5 settembre 1733, come intermezzo all'opera seria *Il prigionier superbo*, sempre dello stesso Pergolesi, che non ottenne neanche lontanamente la popolarità e fama de *La serva padrona*. Nel 1734 avvenne la prima all'*Académie Royale de Musique* di Parigi e nella Reggia di Versailles, nel 1746 al *Théâtre-Italien* di Parigi e nel 1750 allo *Her Majesty's Theatre* di Londra. Il grande successo della ripresa del 1752 all'*Académie Royale de Musique* fece nascere una polemica, che viene ricordata come la *Querelle des bouffons*, tra i sostenitori dell'opera tradizionale francese, rappresentata dallo stile di Jean-Baptiste Lully e Jean-Philippe Rameau, e gli appassionati della nuova opera buffa, tra cui alcuni enciclopedisti (in particolare Jean-Jacques Rousseau, che era egli stesso compositore). La controversia, che divise la comunità musicale francese e persino la corte (con la regina che si schierò a fianco dello spettacolo italiano), durò per anni e fu alla base di una rapida evoluzione del gusto musicale della Francia verso modelli meno seri e rigidi e più moderni. Nel 1754 ci fu una ripresa al *Théâtre-Italien* con il titolo *La servante-maîtresse* nella traduzione in versi di Pierre Baurans e Charles Simon Favart, mentre nel 1862 avvenne la prima all'*Opéra-Comique* di Parigi con Célestine Galli-Marié.

metropoli che contava più di un milione di abitanti, con numerosissimi visitatori provenienti da ogni parte del mondo. Il fermento artistico che permeava Napoli in questo periodo creava un ambiente propizio per la creazione e l'esecuzione di opere buffe, caratterizzate da un mix unico e abbastanza moderno di comicità, melodia e rappresentazioni vivaci della vita quotidiana. Le strade della città erano teatro di una continua esibizione di talento, con musicisti e attori che contribuivano a una ricca presenza culturale che rendeva la Napoli del Settecento e dell'Ottocento un centro di contagiosa vitalità e creatività artistica¹¹⁷.

3.7. Il teatro dialettale

Il teatro, a partire dall'Unità nazionale e per gran parte del Novecento, non è stato solo una fonte economica e produttiva ma anche un modello culturale con un potere aggregante che ha contribuito a ridurre le disuguaglianze sociali. Secondo Paolo Puppa lo spettacolo teatrale è stato uno strumento centrale nella formazione dell'immaginario borghese e nell'organizzazione del divertimento serale, fungendo da rito mondano e luogo di riconoscimento collettivo¹¹⁸. La rappresentazione teatrale, sia nella storia linguistica passata che in quella contemporanea, è un canale attraverso il quale la trasposizione di valori e significati è particolarmente incisiva. Il teatro incorpora elementi visivi, auditivi e cinesici, consentendo una decodifica efficace del testo e una partecipazione emotiva intensa del pubblico. Il parlato scenico, più del testo scritto, ha permesso anche alle classi meno colte di prendere parte alla cultura nazionale e di condividere il patrimonio culturale locale. La commedia e la sinergia tra comicità e dialetto

¹¹⁷ Dal sito del festival dell'Opera buffa napoletana del 2022, la cui direzione artistica è stata curata da Massimiliano Sacchi: <https://www.gianobifronte.net/opera-buffa-napoletana/>

¹¹⁸ P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IX: Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 713-864, citato da A. Citato, *Il teatro dialettale di Raffaele Protopapa: lingue, comicità, scortesia*, in *Tra Salento e Puglia: lingue e culture in contatto, numero monografico de L'Idomeneo*, 25, 2018, pp. 103-117.

hanno contribuito ad avvicinare le classi sociali meno agiate al teatro, garantendo al testo teatrale un'oralità distante dalla letteratura scritta. Nel teatro in dialetto, infatti, coesistono il localismo e la necessità dell'accessibilità linguistica, consentendo la mescolanza di lingue, varietà e registri vari senza particolari regole o canoni. Tuttavia, il teatro in dialetto che fino al secolo scorso era stigmatizzato come specchio di una cultura paesana e modesta è stato rivalutato, in tempi più recenti, come arte semicolta, con un mercato che è stato riscoperto dal pubblico, soprattutto nelle grandi città¹¹⁹. L'utilizzo del dialetto è dunque sempre stato carattere essenziale della scena teatrale italiana, per ragioni storiche ma anche artistiche, ed ha rappresentato, naturalmente, un elemento onnipresente nello sviluppo del teatro musicale leggero italiano, rintracciabile sia nell'opera buffa che nell'operetta per poi arrivare alla rivista teatrale. Quella che viene considerata la prima rivista teatrale messa in scena in Italia, *Se sa minga*, scritta da Antonio Scalvini e messa in musica da Carlo Gomes e che ebbe un notevole successo, fu proprio scritta in dialetto milanese.¹²⁰

3.8. La rivista teatrale

Mentre negli Stati Uniti e in Inghilterra la *musical comedy*, o *musical*, si sviluppava e si evolveva, come abbiamo visto, in maniera rapida e consistente, negli altri paesi d'Europa i musical di tipo anglosassone non furono importati fino agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Fino agli anni venti-trenta nell'Europa dell'Est l'operetta era ancora il tipo di spettacolo più amato e frequentato dal pubblico, in Spagna spopolavano gli spettacoli denominati *zarzuela*¹²¹, mentre in Italia la rivista era sicuramente il

¹¹⁹ A. Bitonti, *Il teatro dialettale di Raffaele Protopapa: lingue, comicità, scortesia*, cit., p. 25.

¹²⁰ G. Pretini, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997, p. 106.

¹²¹ La *zarzuela* è un tipo di operetta di origine spagnola, seria o giocosa, che riunisce musica, prosa e danza, di argomento e ambiente locale. I primi esempi di zarzuela risalgono alla prima metà del Seicento, benché il genere si riallacci a precedenti tipologie di teatro musicale spagnolo. Il genere giunse alla sua maturità solo nel 19° sec. quando divenne espressione spagnola dell'operetta europea. Uno degli esempi più celebri e significativi è *La*

genere di teatro musicale leggero più diffuso e apprezzato¹²². Si considera che le prime riviste italiane furono messe in scena a Milano nel 1866 e 1867; si trattava di spettacoli misti con parti di prosa, danza, canto e numeri comici basati sugli eventi correnti e che venivano spesso aggiornati per riflettere, appunto, l'attualità politica e sociale, firmati dal compositore brasiliano Carlos Gomes. In particolare lo spettacolo *Se sa minga* è quello che viene considerato la prima rivista dialettale (in dialetto milanese) di rilievo nel nord Italia¹²³; esso ebbe un successo considerevole, tanto che furono messe in scena numerose repliche in altri teatri della città¹²⁴. Poco più tardi, nella capitale lombarda, si sviluppavano i primi *cafés-chantants*, che, importati dalla Francia, rappresentavano luoghi di ritrovo per la piccola e media

gran vía (1886) di F. Chueca e J. Valverde. Altri compositori di zarzuela furono P.J.E. Arrieta, J. Gaztambide, F.A. Barbieri, v. [Enciclopedia Treccani](#), voce "Zarzuela".

¹²² *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., 1960, p. 960.

¹²³ Nel loro studio *Se Sa Minga by Antonio Carlos Gomes: historical background*, pubblicato sulla rivista *Mimesis-USC*, 2014, Marcos Virmond e Lucas D'Alesandro Ribeiro spiegano che dopo i trionfi delle sue prime due opere a Rio de Janeiro, Antonio Carlos Gomes, che nel 1866 consegue ufficialmente il diploma di maestro compositore, riceve l'invito da Antonio Scalvini per comporre la musica di una rivista musicale incentrata sugli eventi dell'anno 1866, intitolata *Se Sa Minga*. Il risultato si traduce in un trionfo eclatante che consacra il nome di Gomes tra i compositori emergenti nel fervente mercato musicale milanese. Tuttavia, gli autori specificano che ai giorni nostri risulta complesso delineare la natura di una rivista musicale milanese della prima metà del XIX secolo e, in particolare, la sua organizzazione in termini di struttura drammatica e musicale, poiché si tratta di un genere che fa la sua prima comparsa in Italia e che di cui non si erano visti esempi simili fino a quel momento. Lo studio evidenzia che la rivista rappresentava un genere leggero di teatro musicale, focalizzandosi esclusivamente sugli avvenimenti politici, sociali ed economici di un determinato anno, criticamente commentati da un cast di personaggi direttamente coinvolti in tali eventi. La trama includeva alcuni numeri musicali finalizzati ad accentuare determinati episodi. *Se Sa Minga* si incentrava sugli eventi della Terza Guerra per l'Indipendenza dell'Italia, svoltasi nel giugno-luglio 1866 e gli autori concludono che l'opera presentasse una natura essenzialmente teatrale, con il testo redatto da Antonio Scalvini, e notano come la componente musicale, per ragioni strutturali, non costituisse la parte più sostanziale dell'opera. Nonostante ciò, la musica di Gomes ottenne un'accoglienza immediata e notevole da parte del pubblico, contribuendo a conferirgli uno status di compositore di prestigio nella competitiva scena musicale milanese.

¹²⁴ G. Pretini, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997, p. 106

borghesia e che mettevano in scena spettacoli di varietà dove si poteva assistere a numeri di ballo, spettacoli di prosa e sketch comici, numeri musicali accompagnati da piccole orchestre¹²⁵. Questo tipo di locali diventò rapidamente molto di moda, rappresentava una fresca alternativa ai salotti frequentati dalla borghesia italiana, e i primissimi ad aprire furono il Salone Margherita a Napoli nel 1890, fondato dai fratelli Marino, e il Ristorante Salone Caffè Concerto Morisetti, fondato nel 1891 a Milano dall'imprenditore Attilio Morisetti. Essi furono seguiti a ruota dall'apertura di numerosi altri locali del genere che, attirando un pubblico benestante, erano considerati un buon investimento da parte di vari imprenditori. Nel 1898, infatti, aprì il Salone Margherita, famosissimo *café-chantant* di Roma che, tuttora, offre la possibilità di cenare assistendo a spettacoli di varietà e concerti di vario genere¹²⁶. Questo era quindi il momento nel quale lo spettacolo di varietà spopolava in Italia, poiché univa veramente ogni tipo di spettacolo che potesse divertire il pubblico e perché i protagonisti del palcoscenico non erano solo ballerini, cantanti e attori ma anche comici, contorsionisti, acrobati e chiunque potesse offrire un momento di distrazione agli spettatori.

Con l'arrivo del cinema anche in Italia e soprattutto con l'avvento del sonoro il varietà cominciò a perdere popolarità e, a poco a poco, questo genere di spettacolo fu relegato ad essere messo in scena prima della proiezione dei lungometraggi cinematografici che, intorno agli anni venti, diventarono molto amati dal pubblico in cerca di divertimento. Così, una parte del genere teatrale del varietà diventò quello che si chiamò a lungo *avanspettacolo*, mentre un'altra parte si trasformò in *spettacolo di rivista*¹²⁷.

Considerata da molti la variante moderna del varietà, poiché ne riprende la struttura a quadri e il tipo di allestimento più elaborato e sfarzoso, la rivista raccoglie numerosi artisti che provengono dal mondo dell'operetta e del *café*

¹²⁵ N. Fano, *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, Milano, Theoria, 1993.

¹²⁶ G. Pretini, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997.

¹²⁷ S. De Matteis, *Follie del varietà: vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 269.

chantant. A partire dal 1913, cominciando da Milano e Napoli, la rivista comincia a prendere piede in tutta Italia e nascono le prime compagnie stabili di teatro che si occupano esclusivamente di spettacoli di rivista. Negli anni venti si considera che la rivista sia entrata nel suo periodo di splendore e vengono allestiti grandi teatri appositamente per accogliere questo genere teatrale¹²⁸. Nel suo libro *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, il critico teatrale Nicola Fano considera che:

«...il caffè concerto era genere spettacolare per benestanti, o almeno per gente in grado di pagarsi la consumazione al tavolo nei caffè eleganti, il varietà era per tutte le tasche: il prezzo del biglietto dipendeva dai luoghi dove aveva vita e dalla posizione delle poltrone rispetto al palcoscenico... La Rivista di conseguenza raccolse l'eredità del ricco varietà di città, mentre l'avanspettacolo quella del varietà povero di provincia»¹²⁹.

3.9. La rivista a *grand-spectacle*

Dal 1913 cominciano a formarsi in Italia compagnie teatrali specializzate nella produzione e messa in scena di riviste e guidate da celebrità provenienti dal mondo dell'operetta e dell'avanspettacolo come Ettore Petrolini e Nicola Maldacea che spesso riprendono le forme comiche del teatro di varietà come per esempio *macchietta*, che è una canzone comica che spesso fa il ritratto assai esagerato e impietoso di un tipo di persona o di una situazione ricorrente dell'alta società, una presa in giro insomma che fa ridere e intrattiene il pubblico senza diventare troppo volgare o di cattivo

¹²⁸ L'*Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., p. 960, porta ad esempio il Teatro Eden di Milano che fu il secondo Cafè-chantant di Milano, dopo il Morisetti, e che rappresentava un ritrovo elegante per assistere a spettacoli di varietà con vedette internazionali. Successivamente il teatro fu ribattezzato La Taverna Rossa e la direzione artistica degli spettacoli fu data all'attore e autore Carlo Rota che propose a Suvini e Zerboni una collaborazione con la sua Compagnia Stabile di Rivista (la prima a Milano).

¹²⁹ N. Fano, *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, cit., p. 15.

gusto¹³⁰. Altri numeri comici che spesso si mettevano in scena erano la *parodia*, che metteva personaggi del mondo letterario al centro di commenti ironici e buffi, e il *monologo comico*, che tendeva a prendere in giro in maniera leggera le stravaganze, contraddizioni e manie del popolo. Al monologo, venne poi contrapposta la *scenetta*, che si componeva di un breve atto durante il quale i comici rappresentavano una piccola scena comica che presentava come un problema assurdo al quale bisognava trovare una soluzione sensata. Questo genere di testi, rigorosamente in prosa, fu poi integrato in numerose riviste e spettacoli teatrali e fu ripreso ed elaborato dai grandi personaggi che hanno fatto la storia del teatro italiano, come Totò, Peppino ed Eduardo de Filippo e molti altri protagonisti del palcoscenico, che hanno, da sempre, messo la comicità e l'ironia al centro della loro arte¹³¹. Intanto, gli spettacoli di rivista si moltiplicavano, raggiungendo la loro epoca di splendore negli anni venti, e cominciavano ad ispirarsi alle *revues à grand-spectacle* francesi, che a loro volta si ispiravano alle *folies* e agli *scandals* americani, dove si mettevano in scena spettacoli che ostentavano grande sfarzo nell'allestimento, larghissimi cast di soubrettes e ballerini, il tutto sublimato da una cornice di lusso, e dove l'elemento del nudo femminile era spinto al limite del buon gusto. In Italia, la compagnia di Isa Bluette, fu una delle prime a mettere in scena riviste che puntavano sull'elemento sfarzoso e spettacolare e sulla presenza di avvenenti soubrettes. Isa Bluette, nome di nascita Teresa Ferrero, fa il suo esordio nei *café-chantant* di Torino, dove svolge, con determinazione e grande ambizione, un periodo di formazione che le permette di ambire a esibirsi nei teatri cittadini. Sceglie poi di adottare un nome d'arte ispirato a Parigi, all'epoca fulcro della scena varietà e del vivere raffinato, perchè ha l'intuizione che questo le avrebbe portato la notorietà e il successo che all'epoca si riservava per gli artisti provenienti dalla capitale francese, dove il *café chantant* era in piena espansione e popolarità e sceglie così il suggestivo ed elegante pseudonimo di Isa Bluette. Un'altra intuizione fortunata di Isa Bluette fu quella di importare la celebre "passerella", un'innovazione che consente al pubblico di osservare da vicino

¹³⁰ Si veda la *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., p. 1030.

¹³¹ N. Fano, *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, cit., p. 19.

chi si esibisce sul palcoscenico nonchè crea la famosa immagine della soubrette circondata da un gruppo di uomini eleganti. I suoi spettacoli introducono quell'idea di sensualità e lusso che tanto attirava il pubblico degli anni 1920 e diventano molto famosi in tutta Italia. Isa Bluette ebbe anche il merito di scoprire e lanciare alcuni degli artisti che diventeranno figure di spicco nella commedia italiana e che porteranno avanti la tradizione della rivista per tanti anni, tra cui Erminio Macario e Totò¹³².

3.10. Gli anni della censura fascista

A questo punto in Italia sono tante le compagnie che, con più o meno successo, mettono in scena riviste teatrali e che le portano in tournée in giro per il paese. È il momento, però, in cui la satira teatrale comincia ad essere sottomessa al bavaglio della censura fascista e molte compagnie di comici considerati trasgressivi vengono ostacolati dal regime¹³³. I copioni di teatro dovevano ottenere il visto di censura dalle autorità di pubblica sicurezza prima di potere essere messe in scena e, ovviamente, con l'inizio del regime fascista nel 1922 non poche le sceneggiature venivano rivisitate per eliminare elementi di satira e scene che avrebbero potuto mettere in cattiva luce i vertici del potere. È comunque importante notare che la censura teatrale era già presente durante il Regno d'Italia e, già dalla fine dell'ottocento, le compagnie teatrali dovevano sottoporre i loro testi teatrali ai prefetti del Regno che concedevano, oppure negavano, il consenso alla rappresentazione pubblica. Essendo la censura prerogativa dei prefetti, e non di un organo centrale allo Stato, certi copioni potevano essere approvati per la messa in scena in determinate città e non in altre, cosa che naturalmente rendeva la vita complicata alle compagnie teatrali dell'epoca, e, spesso, per questo motivo, le compagnie avevano un copione di riserva quando giravano per il paese, in modo da potere proporre uno spettacolo alternativo nel caso che quello originale non avesse ricevuto il benestare dei censuranti. Con l'arrivo al potere del fascismo, la situazione non cambiò quindi radicalmente per il mondo del teatro; una differenza cruciale, però, consisteva nel fatto che il

¹³² Dalla voce "Isa Bluette" del museo virtuale del disco, [Il Discobolo](#).

¹³³ V. ancora la *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., p. 1032.

Duce stesso poteva dare il benessere della messa in scena di un particolare spettacolo e, quindi, le compagnie teatrali più vicine a Mussolini godevano di un trattamento speciale e potevano aggirare la censura¹³⁴. Questo sistema era però instabile, incerto e poco efficace, il che portò alla decisione dalla parte dei vertici fascisti di istituire, nel 1937, un Ministero per la cultura popolare, noto come Minculpop, che aveva come ruolo non solo quello di regolamentare la censura teatrale e cinematografica, ma anche di promuovere e propagandare i valori fascisti attraverso l'arte e lo spettacolo. Questo nuovo organo era ispirato dall'esperienza dell'organizzazione della cultura nella Germania nazista, dove Joseph Göbbels aveva fondato il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Negli anni della Seconda guerra mondiale, il ministero esercitò un controllo e una censura serrata sull'informazione, ma anche sul sistema della comunicazione culturale, e lavorò in sinergia e collaborazione con le autorità tedesche in Italia. Esso sarà eliminato il 3 luglio del 1944 dal governo Badoglio¹³⁵. Fare satira di costume o satira politica diventò molto difficile per molti, ma il teatro di rivista fu particolarmente preso di mira dalla censura visto che era il genere di teatro comico che più prendeva in giro l'attualità e gli eventi politici del paese. Caso emblematico fu quello di Totò che con la rivista *Che ti sei messo in testa?*, andata in scena nel 1944, si mise in un guaio non da poco visto che lo spettacolo era velatamente mirato ai Nazisti che stavano occupando l'Italia. Questo atto di provocazione verso il regime gli procurò una denuncia alla polizia fascista e, per sfuggire all'arresto, l'attore comico dovette nascondersi nella casa di famiglia fino al 4 giugno, giorno della liberazione di Roma da

¹³⁴ Nel suo articolo *La censura in Italia ai tempi del fascismo*, consultabile all'indirizzo <https://teatropertutti.it/approfondimenti/teatro-italiano-fascismo-censura/>, ottobre 2022, R. Lupparini narra l'esempio del drammaturgo Roberto Bracco, che, pur essendo molto apprezzato nel mondo del teatro, fu tagliato fuori dalle scene a causa del suo attivismo politico contro il regime fascista. Bracco fu infatti parlamentare dell'opposizione dal 1924 e tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Benedetto Croce. Dopo essere stato bandito dalle scene, Bracco, grazie all'intercessione di un'amica vicina al Duce, riuscì a mettere in scena a Napoli nel 1929 uno spettacolo teatrale, "I pazzi", che riscosse un grande successo del pubblico. Tuttavia, quando lo spettacolo fu messo in scena a Roma, esso venne visto come una manifestazione di antifascismo intellettuale e la sua messa in scena fu interrotta bruscamente per l'intervento degli squadroni fascisti.

¹³⁵ Enciclopedia Treccani, voce "Ministero della cultura popolare".

parte degli alleati¹³⁶. Anche dopo la liberazione, i copioni degli spettacoli dovevano ottenere il benestare delle autorità di pubblica sicurezza, rappresentate a quel punto dai comandanti degli alleati presenti a Roma, ed è interessante l'aneddoto della rivista musicale *Cantachiaro*, scritta da Garinei e Giovannini e interpretata, fra gli altri, da Anna Magnani, il cui copione si incentrava completamente sulla satira politica della guerra, e che fu presentato per ottenere il visto della censura davanti a tre ufficiali, un francese, un inglese e un americano. La storia vuole che Anna Magnani presentò le sue battute davanti ai tre ufficiali alleati e, forse complice il fatto che la maggior parte dei versi erano in dialetto romano e gli ufficiali stranieri non potevano capirli pienamente, lo spettacolo ottenne il permesso di essere messo in scena nonostante fosse pieno di riferimenti satirici che, dopo il ventennio fascista, rappresentavano una rilevante novità¹³⁷.

¹³⁶ R. Lupparini, *La censura in Italia ai tempi del fascismo*, cit.

¹³⁷ L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 17.

Capitolo 4

Il teatro musicale in Italia dopo la seconda guerra mondiale

4.1. Un'analisi dei dati SIAE dagli anni '50 agli anni '80: l'impatto sul teatro del cinema e della televisione

L'esame dei dati contenuti negli annuari SIAE per le decadi degli anni '50 e '60 permette un riscontro economico dell'analisi che è stata compiuta nei paragrafi precedenti dal punto di vista storico e artistico. Nel decennio 1950-1960 si assiste in Italia alla trasformazione della rivista musicale in commedia musicale, o musical, come si direbbe adesso, ma si evidenzia anche il forte impatto che l'ascesa del cinematografo e l'introduzione della televisione nelle case degli Italiani hanno prodotto sul teatro in generale e, più in specifico, sul teatro musicale leggero. Gli annuari di quegli anni forniscono dati statistici sulla situazione dello spettacolo in Italia che analizzeremo qui di seguito, ma contengono anche ognuno le "premesse" scritte dall'allora direttore generale della SIAE, Antonio Ciampi (direttore dal 1957 al 1976), la cui lettura è molto interessante e particolarmente illuminante. Le spiegazioni e le analisi che Ciampi formula nelle premesse presentano un quadro completo della situazione storica ed economica del momento e mettono in luce le riflessioni compiute dagli economisti e dagli analisti dello spettacolo, in un'epoca caratterizzata dall'introduzione di importanti rivoluzioni tecnologiche nell'ambito dell'intrattenimento.

Nel 1950, su un totale complessivo di 83 miliardi di lire spesi in Italia per gli spettacoli, il cinema si distingue per essere la categoria che ha attratto la spesa più consistente del pubblico, superando i 62 miliardi di lire. Inoltre, esso ha registrato il maggior numero di giornate di spettacolo – circa un milione e mezzo – nonché il maggior numero di biglietti venduti e quindi di spettatori paganti, con oltre 650 milioni, in crescita rispetto ai 600 dell'anno precedente e ai circa 350 dell'era prebellica. L'incremento percentuale risulta maggiore di quello di alcuni altri generi di intrattenimento: l'aumento della

spesa per il cinema rispetto al 1949 è del 17,9%, mentre per lo sport è del 10,2%. Tuttavia, nello stesso periodo il teatro registra anch'esso un aumento significativo del 27,8%, seguito immediatamente da altri tipi di spettacoli che hanno registrato un aumento del 23%. Questi incrementi riguardano quindi sia le attività teatrali, e in particolare il teatro minore di prosa, sia gli spettacoli vari nel loro insieme, e costituiscono il risultato di profonde trasformazioni che hanno favorito lo sviluppo e l'espansione ai alcune forme di intrattenimento quali la rivista, il varietà e i concerti, a scapito di altre come l'operetta, la lirica, il teatro dialettale e, in parte, il teatro drammatico.

Un'altra osservazione importante, confermata dalla documentazione statistica relativa al 1950, riguarda la distribuzione territoriale degli aumenti della spesa del pubblico, del numero di eventi, dei biglietti venduti e dei luoghi destinati a spettacoli pubblici. Gli incrementi continuano ad essere proporzionalmente più significativi nelle regioni meridionali d'Italia e nelle isole, estendendosi sempre più dai centri urbani più grandi ai più piccoli e persino alle zone rurali remote. Questo suggerisce che non si tratta di un fenomeno temporaneo, ma di una tendenza destinata a consolidarsi nel tempo, che merita di essere incoraggiata sia dal punto di vista sociale che culturale. Un'altra evoluzione significativa sottolineata dall'annuario del 1950 è che si denota un progressivo affermarsi della presenza di spettacoli teatrali e cinematografici nelle zone periferiche, nei piccoli comuni e nelle zone di campagna.

La spesa per il teatro nel 1950 è stata pari a 7,1 miliardi di lire e ha quindi superato di 1539 milioni (27,8%) la spesa del 1949, e di ben 71,1 volte quella del 1938: quest'ultimo dato, che dipende in larga misura dalla svalutazione della moneta, è però comunque significativo perché la lira si era svalutata a circa un trentesimo del suo valore precedente e quindi si riscontra comunque un deciso incremento.

Nel 1951 l'Italia ha registrato un arresto dell'aumento dei prezzi a seguito della tensione politica internazionale causata dalla guerra in Corea, che ha influenzato la propensione ai consumi, inclusi quelli relativi al settore dello spettacolo. Nonostante all'epoca la spesa per lo spettacolo venisse considerata come voluttuaria, i dati indicano che gli italiani hanno destinato circa 12 miliardi di lire all'anno agli spettacoli tra il 1948 e il 1951, con variazioni nelle percentuali di aumento annuale. Per quanto riguarda i vari tipi di spettacolo, va notato che il teatro nel suo complesso non mostra segni di ulteriore sviluppo e, sebbene ci siano variazioni significative all'interno dei diversi generi di spettacoli, si mantiene quasi al livello raggiunto nel 1950,

che coincide con quello dell'anteguerra. Il numero di rappresentazioni, pari a 69.800, e la frequenza del pubblico, con 19,4 milioni di biglietti venduti, sono leggermente inferiori rispetto ai dati del 1950 e del 1938. Tuttavia, la spesa complessiva, di circa 7,4 miliardi di lire, a causa dell'aumento del costo dei biglietti, supera di 74,4 volte quella del 1938 e del 4,7% quella del 1950.

Il direttore generale della SIAE nei suoi commenti segnala che è plausibile presumere che questo sia dovuto alla significativa attenuazione, se non addirittura alla cessazione o inversione, di alcune forze sociali che si sono manifestate durante e dopo la guerra, e che hanno contribuito, almeno in parte, agli eccezionali sviluppi nel settore dello spettacolo degli ultimi sei anni, oltre al miglioramento graduale delle condizioni economiche generali.

L'analisi dei dati relativi agli spettacoli evidenzia anche altri cambiamenti che si allineano perfettamente con il fenomeno sopra menzionato, confermandolo. In passato, l'aumento della spesa per gli spettacoli era il risultato di diversi movimenti evolutivi, ma a ritmi differenti: nei confronti delle dimensioni dei centri abitati, gli aumenti erano più pronunciati nelle piccole e medie città rispetto alle grandi; mentre rispetto alla distribuzione geografica, l'incremento nelle regioni insulari e meridionali era proporzionalmente più significativo rispetto a quello nel Nord e nel Centro. Tuttavia, tra il 1951 e il 1960 l'avvicinamento progressivo della campagna alle città sembra diminuire, mentre l'avvicinamento del Sud al Nord risulta incerto. Il presidente SIAE dell'epoca, Antonio Ciampi, fa anche notare che ci fu un generale aumento dei prezzi nel 1951, che raggiunge mediamente una quota 74,4 volte superiore rispetto al periodo precedente alla guerra. Tale livello è nettamente più elevato rispetto al costo medio della vita (aumentato del 53,2 volte), ai costi alimentari (aumentati del 62,8 volte) e all'abbigliamento (aumentato del 69,8 volte).

Viene anche menzionato che, nel corso del tempo, il gusto del pubblico per le diverse forme di teatro subisce trasformazioni, talvolta profonde, che non sempre si bilanciano tra loro, influenzando di conseguenza le tendenze complessive dei dati. Il confronto tra la composizione attuale del teatro e quella del 1938 mette in luce le differenze, in particolare per quanto riguarda la lirica e la rivista. Si nota infatti che la leggera diminuzione complessiva della frequenza osservata nel 1952 potrebbe essere attribuita al continuo declino di alcune forme teatrali, come la lirica, che da tempo stanno perdendo attrattività, e all'arresto della crescita di altre attività, come la rivista, che avevano registrato un'espansione rapida nei primi anni del dopoguerra.

Nella premessa dell'annuario SIAE del 1953 viene menzionato che il settore dello spettacolo impiega circa 100.000 lavoratori; si tratta di un dato rilevante, che non ha riscontro in altri settori economici riguardanti consumi non di prima necessità. Il fenomeno è pertanto interessante poiché rispecchia un incentivo allo sviluppo della cultura e dell'arte, che non ha carattere solo italiano ma, come fa notare Antonio Ciampi, ha dimensione mondiale. Nel 1952, in termini assoluti, la spesa per il cinema colloca il mercato italiano al primo posto in Europa continentale, seguito da quello tedesco e francese, che, invece, prevalgono nettamente in altri tipi di spettacoli e consumi.

Nel 1952 viene analizzato che i 106,9 miliardi di lire spesi per spettacoli dal pubblico italiano, si distribuiscono come segue: il 77% (pari a lire 82,4 miliardi) al cinematografo, il 7,8% (pari a lire 8,3 miliardi) al teatro, il 6,2% (pari a lire 6.6 miliardi) alle manifestazioni sportive, il 9% (pari a lire 9,6 miliardi) ad altri tipi di intrattenimenti, quali il ballo e gli spettacoli di circo. Nel settore del teatro primario, la rivista continua a mantenere il primato per numero di spettatori (2,3 milioni) e per incassi (2,5 miliardi di lire), seguita dalla lirica e dal teatro di prosa. Certamente il dato più interessante di questi anni, sia dal punto di vista economico che sociale, è l'assoluta supremazia che il cinema stabilisce nel mondo dello spettacolo. I motivi sono vari e possono essere analizzati a lungo ma, quello economico che forse ha più rilevanza nel paragone tra cinema e teatro è che per le rappresentazioni teatrali in generale, ma soprattutto per la lirica e la rivista, una parte significativa dei costi è rappresentata dagli stipendi degli artisti, dalla messa in scena e dai costumi, voci di spesa che non dipendono direttamente dagli incassi serali. Nel caso delle proiezioni cinematografiche, invece, la maggior parte dei costi è legata al rendimento serale, come il noleggio del film (dal 30 al 50% degli incassi), gli affitti a percentuale, i diritti erariali e l'IGE (che insieme rappresentano il 22,3%), oltre ad altre spese minori. Come fa notare Ciampi nel suo commento, è evidente che per i tipi di spettacolo con costi fissi elevati, i prezzi non possono essere ridotti al di sotto di certi limiti, specialmente se il numero di rappresentazioni è relativamente basso. Al contrario, per i tipi di spettacolo con costi variabili in base agli incassi, i prezzi possono essere più facilmente adattati alle esigenze di una domanda popolare. Questo spiega, almeno in parte, perché la spesa del pubblico per il teatro è concentrata per il 53,2% nelle cinque maggiori città, per il 24,5% nella sola Milano e per il 38,7% a Roma e Milano insieme. In generale, il teatro dell'epoca deve offrire grandi spettacoli che comportano costi serali elevati e relativamente fissi, e quindi ha bisogno del vasto pubblico delle grandi città, dove trova più facilmente un

numero sufficiente di spettatori disposti a pagare i prezzi d'ingresso elevati. Oltretutto l'attrazione esercitata dal cinema è ancora significativa, almeno in Italia, soprattutto tra le classi economicamente più svantaggiate, per le quali rimane uno dei divertimenti più accessibili con un prezzo medio per ingresso pari a 111,7 lire, che è inferiore a quello di qualsiasi altro spettacolo.

È interessante sottolineare che i commenti del Direttore generale contenuti negli annuari SIAE dei primi anni cinquanta fanno notare che intorno al settore dello spettacolo si verifica in quell'epoca un'attività politica, giornalistica, propagandistica e pubblicitaria che viene definita come eccessiva e inutilmente polemica, perché a suo avviso ha per effetto di distorcere la percezione della realtà economica e contribuisce all'insorgere di equivoci e fraintendimenti. Come si fa notare, le informazioni riguardanti la spesa pubblica, gli incassi di film, commedie, canzoni, riviste, eventi sportivi, nonché i profitti di alcuni autori, attori e atleti, vengono enfatizzati in modo incontrollato, esagerato e arbitrario, spesso tramite slogan pubblicitari, e questo fenomeno porta a una valutazione distorta degli aspetti economici e a un'interpretazione errata dell'operato dell'imprenditore nell'industria dello spettacolo, sia nella produzione che nella rappresentazione. I prodotti di questa industria sono servizi e beni immateriali (come i film, il cui oggetto di mercato è la possibilità di riproduzione e proiezione, non il supporto fisico della pellicola), ma la gestione dell'imprenditore è altrettanto rischiosa e complessa di quella che si riscontra in altri rami industriali, soprattutto per i produttori che devono fare i conti con le sfide relative alla corrispondenza tra la quantità e la qualità dei prodotti e la domanda del mercato. L'industria dello spettacolo, in particolare quella cinematografica, va considerata come parte di un'economia di mercato e di scambio, e non come un'attività familiare o comunitaria chiusa e autosufficiente, che produce beni necessari alla sua stessa esistenza.

Nell'annuario del 1954 vediamo come sia oggetto di discussione in Italia, anche nella specifica prospettiva del settore dell'intrattenimento, l'introduzione del *Piano Vanoni*, un programma concepito da un gruppo di esperti sotto la guida di Enzo Vanoni, Ministro delle Finanze dell'epoca, che rappresenta un piano di sviluppo dell'occupazione e del reddito per il periodo 1955-1964. Presentato personalmente al Parlamento nel 1955 da Vanoni, questo piano costituì il primo tentativo sistematico di affrontare la disoccupazione strutturale attraverso un utilizzo razionale del previsto

aumento del reddito nazionale¹³⁸. Infatti, con riferimento a quegli anni in Italia si rileva che è previsto un aumento proporzionalmente maggiore per gli spettacoli rispetto ad altri beni di consumo essenziali, come l'alimentazione, il vestiario, l'igiene e i trasporti. Solo per l'abitazione e per i beni durevoli di uso domestico è previsto un aumento più significativo, dovuto principalmente al progressivo rialzo delle locazioni e allo sviluppo crescente dell'industria meccanica. Ciampi spiega che il Piano Vanoni riconosce ufficialmente che il settore degli spettacoli rientra tra le aspirazioni e i bisogni della popolazione italiana, e fornisce il calcolo preciso delle risorse disponibili per tale consumo.

I rapporti della SIAE fanno notare che, poiché il reddito rappresenta la categoria fondamentale di riferimento e il tasso di crescita del reddito costituisce un motivo primario nell'elaborazione di qualsiasi programma di sviluppo, un'analisi più accurata e una relazione adeguata sui dati relativi all'aumento della spesa per gli spettacoli potrebbero fornire un indice significativo del tenore di vita, indicativo non solo del grado di benessere, ma anche del progresso economico e sociale di un paese o di specifiche sue aree. Tale schema di ricerca e ragionamento rappresenterebbe soltanto un'ipotesi, né più né meno valida di altre, ma metterebbe in evidenza quanto sia influente il livello culturale e spirituale dell'ambiente in una società in trasformazione, come quella delineata dal Piano Vanoni, che sottolinea l'importanza di un impegno significativo per garantire un futuro più agevole ed essere allineati con i paesi più avanzati, che diversamente significherebbe rinunciare a qualsiasi speranza di miglioramento futuro. Tuttavia, non solo in Italia esiste una correlazione tra il consumo di spettacoli e lo sviluppo di reddito e occupazione, ma tale relazione presenta anche motivi di attualità e prospettive di ricerca. Per esempio, la riduzione dell'orario di lavoro, con una maggiore disponibilità di tempo libero, è un fattore chiave nell'incremento generale di questo tipo di consumo.

Infatti, a partire dall'inizio del secolo, il tenore di vita negli Stati Uniti e in Europa è notevolmente migliorato, e contemporaneamente nella maggior parte dei comparti industriali la settimana lavorativa è diminuita quasi ovunque da 60 a 40 ore. Se si considera il contesto internazionale, si osserva che ovunque, e probabilmente più che altrove rispetto al nostro paese, le

¹³⁸ V. il *Dizionario di Economia e Finanza* (2012) dell'*Enciclopedia Treccani* alla voce [Enzo Vanoni](#).

masse popolari aspirano a espandere i consumi non primari, un desiderio condiviso anche dai ceti piccolo e medio-borghesi.

L'annuario SIAE del 1955 riporta peraltro come sia stato ribadito l'appello all'austerità, intesa come una raccomandazione a limitare i consumi al fine di mantenere il flusso crescente di risparmio.

Nel 1955, si nota, la maggior parte dei paesi occidentali ha raggiunto livelli senza precedenti nella produzione, nel commercio, nell'occupazione e nel tenore di vita e, anche in Italia, il reddito nazionale lordo è aumentato da 11.820 a 12.902 miliardi, registrando un aumento del 9,2%, superando così notevolmente il tasso di crescita annuo medio del 6% previsto dal Piano Vanoni. Tuttavia, questo non ha prodotto un miglioramento proporzionale nel rapporto tra risparmio monetario e reddito nazionale e, nonostante sia aumentata la tendenza agli investimenti rispetto ai consumi privati, alcune categorie di spesa hanno registrato una forte espansione, come quella destinata agli spettacoli, che ha registrato un aumento quantitativo superiore alla media degli altri consumi privati (6,5%) e al reddito lordo nazionale complessivo (9,2%).

Il Direttore generale della SIAE esprime l'opinione secondo la quale diffondere un allarme sul pericolo di una eccessiva espansione del consumo di spettacoli sia ingiustificato e che, se necessario, l'appello all'austerità dovrebbe riguardare altri settori o altri consumatori, come coloro che fumano, giocano o consumano alcool, piuttosto che chi frequenta cinema o concerti.

Infatti, se si confronta la spesa pro capite, per quanto concerne la spesa per spettacoli l'Italia si pone ben al di sotto delle medie riscontrate negli Stati Uniti, nel Regno Unito, in Francia, in Germania e in tutti gli altri paesi dell'Europa occidentale, escluse Spagna e Portogallo. Solo per quanto riguarda il cinema, che è lo spettacolo più accessibile, l'Italia registra una spesa complessiva maggiore rispetto a Francia e Germania e a ogni altro paese dell'Europa continentale, con una frequenza nelle sale seconda solo a quella britannica, in rapporto alla popolazione. Tuttavia, per gli altri tipi di spettacoli (teatro, sport, balli e intrattenimenti vari), la situazione si inverte e l'Italia si colloca tra gli ultimi posti, così come avviene per altri consumi, anche essenziali.

I rapporti della SIAE dei primi anni cinquanta testimoniano quello che, dal punto di vista tecnologico e sociale, è la rivoluzione che ha un impatto più significativo sul mondo dello spettacolo e cioè l'arrivo dei televisori nelle case degli Italiani. Si nota nel 1954 come il settore televisivo in Italia, così come in Francia ed in Germania, sia ancora in una fase iniziale che si può

considerare sperimentale. Il servizio di televisione italiano, affidato in esclusiva alla RAI, ha avuto inizio il 1° gennaio 1954 ed il numero dei televisori ammonta, in quel momento, a circa 150.000. Viene notato che:

«I timori di gravi ripercussioni della concorrenza della TV a danno di altre forme di spettacolo, e particolarmente del cinematografo, nelle proporzioni di quelle verificatesi negli Stati Uniti, sono, con ogni probabilità, prematuri per il nostro paese. Ma se si osserva la distribuzione territoriale della spesa per canoni di abbonamento alle radioaudizioni e telericezioni e di quelle di acquisto degli apparecchi riceventi, non può sfuggire che, nelle zone oggi coperte dalla rete di TV, il consumo cinematografico ha arrestato il suo ritmo evolutivo, specialmente nei centri minori, dove il pubblico si va abitualmente raccogliendo nei pubblici esercizi dotati di televisori. Nell'un caso come nell'altro, è certo che, indipendentemente dalle fluttuazioni congiunturali, l'andamento della spesa degli spettacoli sarà d'ora innanzi condizionato allo sviluppo dell'utenza radiofonica e televisiva ed i rapporti tra i due consumi si pongono in maniera diversa che in passato e le conclusioni che potranno riscontrarsi fra i rispettivi andamenti risulteranno assai utili per considerare il complesso della spesa destinata dalla popolazione italiana agli spettacoli e divertimento».

A conferma del processo rapidissimo e inarrestabile con cui la televisione si insedia nelle abitazioni italiane, nell'annuario SIAE del 1958 si riporta che i dati riflettono senza ombra di dubbio il movimento verso nuovi mezzi di riproduzione meccanica, i quali esercitano un'attrazione sempre più forte e una concorrenza difficilmente determinabile, a scapito delle forme tradizionali di spettacolo. Un gran numero di persone si avvicina al godimento dei nuovi tipi di spettacolo, svago o intrattenimento senza dover sostenere un costo immediato e lo spettacolo tende ad evolversi in un consumo praticamente gratuito o semigratuito. Il concetto tradizionale di rappresentazione viene sostituito da quello di comunicazione, il quale si adatta con la stessa rapidità con cui i consumatori cambiano le loro preferenze. La cultura di massa, supportata dai nuovi mezzi meccanici di diffusione delle opere e dalle risorse tecniche, estende sempre più la sua influenza a tutte le forme di impiego del tempo libero, diffondendosi in maniera capillare in tutte le fasce sociali, comprese quelle più svantaggiate, superando i limiti degli spettacoli con un pubblico più o meno ampio, sia in luoghi chiusi che all'aperto, e persino i confini della sfera familiare ordinaria.

Infatti, con lo sviluppo ulteriore della televisione, viene notato che è solo questione di tempo prima che il luogo principale per la fruizione degli spettacoli più popolari diventi l'intimità della casa.

Questa considerazione generale testimonia anche una netta qualificazione delle spese legate al tempo libero e alla cultura e i cambiamenti in atto rispondono, come per altri consumi, a una diffusione del benessere collettivo. Tuttavia, per lo spettacolo, altri fattori giocano un ruolo significativo. Oltre all'incessante avanzamento delle nuove tecnologie, vi sono l'emancipazione delle donne nella vita sociale, la riduzione dell'orario lavorativo e il miglioramento del livello culturale, inteso non solo in termini di formazione scolastica e di preparazione intellettuale, ma anche come costume di vita associato e come espressione del gusto e dell'indole della popolazione. Ad esempio, se si considera lo sviluppo della televisione tra il Nord e il Sud Italia, si osservano risultati sorprendenti: nonostante il fatto che la televisione sia arrivata al Sud con circa tre anni di ritardo rispetto al Nord, dove il servizio regolare è iniziato nel 1954, a Napoli, secondo i dati del 1958, ci sono 56 televisori ogni mille abitanti, mentre a Torino solo 49.

I dati mostrano che il teatro è il comparto dello spettacolo che subisce l'impatto più forte dal punto di vista economico e, sebbene i dati della SIAE pertinenti al 1955 dimostrino che la spesa per abitante per spettacoli teatrali sia solo dello 0,7% inferiore a quella del 1950, la domanda assoluta è scesa del 20,9% e quella effettiva, per abitante, del 23,7%¹³⁹.

Se da un lato bisogna considerare che i prezzi sono generalmente aumentati come conseguenza di una stretta fiscale che ha previsto un addizionale 20% sull'imposta degli spettacoli, il fenomeno che desta più preoccupazione, visto che esso non sembra trovare riscontro, almeno nelle stesse proporzioni, negli altri paesi d'Europa, è quello della contrazione della domanda che nel 1955 è del 20,9% nei confronti del 1950, e che si riferisce a tutte le manifestazioni di prosa, teatro dialettale, lirica, concerti e rivista teatrale. La SIAE la definisce una vera e propria crisi del pubblico che sembra dimostrare noia e disinteresse nei confronti della scena teatrale nella sua generalità.

«Dal 1950 le giornate di spettacolo scendono da 72,7 mila a 66,2 mila (67,5 nel 1954) ed il numero dei biglietti venduti, cioè degli spettatori paganti, scende da 21 milioni a 16,6 milioni (18,2 nel

¹³⁹ V. *Annuario SIAE 1955*.

1954). Ciò vuol dire che il teatro in cinque anni ha perduto la ingente massa di quattro milioni e 400 mila spettatori, nonostante l'incremento naturale della popolazione. Anche in rapporto all'anteguerra (anno base 1938) vi è una perdita secca del 16% dei biglietti venduti»¹⁴⁰.

Si nota egualmente che neanche il teatro primario di lirica e di prosa che riceve sovvenzioni dallo Stato e che opera nei grandi centri abitati, sembra salvarsi da questa crisi che avanza rapidamente e che in pochi avevano visto venire. Infatti i dati SIAE del 1956 e del 1958 citano rispettivamente che

«Un fatto è certo: la televisione ha dato il suo colpo di grazia al teatro minore¹⁴¹. Non vi è dubbio che l'andamento generale conferma la tendenza agli spostamenti, dalle vecchie e tradizionali forme di spettacolo, ai nuovi mezzi di riproduzione meccanica, che esercitano una attrazione sempre più forte ed una concorrenza di difficile determinazione»¹⁴².

I nuovi tipi di intrattenimento, che utilizzano i nuovi mezzi meccanici di diffusione delle opere, hanno un'influenza sempre più ampia e capillare e sono un mezzo di spettacolo che si presenta come un consumo a titolo gratuito o quasi e che, se non altro, non presenta l'onere di una spesa immediata. Il luogo abituale della ricezione dell'intrattenimento popolare non si confina più a una sala di teatro o a un cinema ma si insedia nelle mura di casa, stravolgendo il concetto tradizionale di rappresentazione in favore di un modello nuovo di comunicazione.

La musica dal vivo, che spesso era interpretata da orchestre e orchestre, viene sempre più assorbita dalle riproduzioni televisive o radiofoniche delle stesse e, in particolare, il teatro subisce delle diminuzioni per l'epoca allarmanti, se si considera che i dati SIAE mostrano come le giornate di spettacolo dei vari generi teatrali scendono, in poco meno di un decennio, da 72,7 mila a 51,2 mila, mentre i biglietti venduti passano da 21 milioni nel 1950 a 12,7 milioni nel 1958, cioè si sono persi 8 milioni di spettatori nonostante la crescita naturale della popolazione. Anche facendo il paragone con i dati della spesa prima della guerra, nel 1938, si rileva una

¹⁴⁰ Ivi.

¹⁴¹ V. *Annuario SIAE 1956*.

¹⁴² V. *Annuario SIAE 1958*.

diminuzione del 35,8% nei biglietti venduti e si nota come le attività che subiscono più duramente questa trasformazione siano state quelle minori, decimate dalla televisione che permette al pubblico un prodotto più accessibile e spesso più sofisticato rispetto agli spettacoli amatoriali e dilettantistici.

I dati SIAE del 1959 rilevano come il tipo di spettacolo teatrale più colpito da questa parabola discendente sia la rivista, le cui rappresentazioni scendono da 2055 nel 1951 a 1020 nel 1959 e per la quale la spesa del pubblico tocca un minimo storico di 1 miliardo e 223 milioni di lire, nonostante il prezzo dei biglietti sia sostanzialmente aumentato, e che questo rappresenti una diminuzione maggiore rispetto alla lirica e doppia rispetto al teatro di prosa¹⁴³.

A confronto, è interessante notare come nel 1959 la spesa per gli abbonamenti radio e il canone TV sia salita, in un solo anno, da 33 a 40 miliardi di lire.

Nel periodo compreso tra il 1951 e il 1961, il consumo di spettacoli è aumentato del 113,2%, mentre l'incremento generale dei consumi privati è stato dell'85,1%, portando la spesa complessiva da 7.127 miliardi a 13.194 miliardi di lire.

Analizzando la distribuzione della spesa per singolo tipo di spettacolo nel 1961 rispetto al 1951, si notano significative variazioni. La spesa totale per gli spettacoli, compresa la radio (con l'aggiunta della televisione dal 1954), è salita a 105,1 miliardi di lire.

Il cinema ha registrato una diminuzione della sua incidenza sulla spesa generale, passando dal 69,7% al 56,1%, mentre il teatro è sceso dal 7,2% al 3,8%. La quota di spesa per le manifestazioni sportive è rimasta pressoché stabile, passando dal 6,3% nel 1951 al 6,8% nel 1961.

D'altro canto, i trattenimenti vari, balli e juke-box hanno registrato un forte aumento sulla spesa complessiva, passando dall'8,3% nel 1951 all'11,6% nel 1961. Inoltre, i canoni degli abbonamenti radio-televisivi hanno avuto un aumento significativo, raggiungendo il 21,7% nel 1961 rispetto all'8,5% del 1951, solo per la radio. Queste variazioni nella composizione della spesa riflettono una trasformazione più ampia se si considerano anche gli acquisti di dischi, apparecchi radio, televisori e altri dispositivi meccanici che hanno introdotto e diffuso spettacoli artistici, culturali e sportivi nelle case

¹⁴³ V. *Annuario SIAE 1959*.

e nei circoli privati, ad un ritmo più intenso e veloce rispetto alla spesa per gli spettacoli nei luoghi pubblici.

È chiaro che stiamo assistendo a una radicale trasformazione nel tipo e nella qualità dei consumi, rendendo sempre più difficile definire il mercato dello spettacolo secondo gli schemi tradizionali, per comprendere il comportamento degli operatori e determinare il tipo e la quantità della produzione. Quest'ultima non è considerata come merce, bensì come servizio, un bene immateriale il cui consumo è praticamente illimitato nello spazio e nel tempo, come dimostrato dalle recenti trasmissioni intercontinentali di Telestar.

Questo movimento di espansione, grazie al suo carattere esplosivo, continuerà ad accelerare, grazie alle nuove scoperte e ai miglioramenti tecnici delle trasmissioni a distanza. Tuttavia, le indagini statistiche non saranno in grado di fornire indicazioni precise sul comportamento della popolazione, poiché gli spettacoli, tramite i nuovi mezzi meccanici, non vengono normalmente venduti attraverso forme dirette di pagamento (come i biglietti d'ingresso o le quote di abbonamento), ma piuttosto in forme indirette (tramite pubblicità, tasse o costi generali dei servizi pubblici).

Nell'attuale contesto, l'elemento chiave dell'espansione della spesa per gli spettacoli pubblici è l'aumento costante dei prezzi, che compensa la diminuzione del numero di spettatori nei luoghi a pagamento. Tuttavia, questo aumento dei prezzi non si traduce in un aumento dei profitti delle imprese, poiché la domanda è in fase decrescente e, al meglio, stagnante.

Tra il 1951 e il 1961, la spesa annua per abitante per tutti gli spettacoli è salita da L. 2.243 a L. 4.380, ma quella per il teatro, nonostante la variazione del valore della moneta, è rimasta stabile, passando da 162 a 165 lire. Il prezzo medio degli spettacoli teatrali, compresi quelli minori, è aumentato dall'anno 1960, passando da 775 lire a 841 nel 1961, con un incremento dell'8,5%, mentre nel 1951 era di soli 383 lire. È evidente che i prezzi d'ingresso stanno aumentando sia nei locali di lusso che in quelli popolari. Questo è un modo semplice ma anche rischioso per incrementare i ricavi lordi, poiché si rischia di perdere gli spettatori meno abbienti e di ridurre la frequenza, in un momento non favorevole per il mercato, che dovrebbe invece reagire alla concorrenza della televisione migliorando la programmazione e mantenendo i prezzi a livelli accessibili per il pubblico popolare.

Questa necessità è ulteriormente giustificata da un'altra ragione: l'innata propensione dei giovani verso il cinema si è accentuata dopo l'avvento della televisione. Sono soprattutto i ragazzi, gli adolescenti, gli

studenti, ad essere coinvolti. I giovani, inclusi ragazzi, adolescenti e studenti con risorse limitate, sono i frequentatori più assidui dei cinema. Nel 1961, Roma ha ceduto a Milano il primato nella spesa complessiva per gli spettacoli, un primato conquistato nel 1960 grazie agli incassi delle Olimpiadi. Seguono, nell'ordine, Torino con 11,2 miliardi, Genova con 6,8, Napoli con 6,5, Firenze con 5,5, Bologna con 5 e Palermo con 2,7 miliardi.

Nel 1961, la spesa complessiva per il teatro, che comprende lirica, prosa, rivista e varietà, ha segnato una parabola discendente. Gli incassi sono aumentati leggermente, passando da 8,2 a 8,4 miliardi, ma il numero delle rappresentazioni è sceso da 43.348 a 39.935, così come il numero di biglietti venduti, che è diminuito di oltre mezzo milione. Il numero di spettatori si è praticamente dimezzato in dieci anni, passando da 20 a 10 milioni.

Nel 1963 si è osservata un'eccezionale espansione dei consumi, riflesso anche nella spesa per gli intrattenimenti pubblici, che è salita a 270 miliardi rispetto ai 240 del 1962. Tuttavia, questo aumento della spesa non è uniforme per tutte le attività e è principalmente dovuto all'aumento dei prezzi anziché a una maggiore partecipazione del pubblico pagante. Inoltre, confrontando le percentuali di aumento con altri consumi voluttuari e correlati allo sviluppo della motorizzazione, del turismo di massa e delle consumazioni nei locali pubblici, si nota che la spesa per gli spettacoli ha un impatto relativamente limitato. Si sta chiaramente assistendo a un'inversione di tendenza rispetto all'incremento degli altri consumi privati e del reddito nazionale, che è aumentato complessivamente del 127% circa dal 1954 al 1963, mentre la spesa per gli spettacoli e gli intrattenimenti pubblici è cresciuta solo dell'82%.

Oltre all'avvento della televisione, che ha rivoluzionato il modo di fruire lo spettacolo, è importante considerare l'intervento dello Stato, diretto o indiretto, nel promuovere lo sviluppo degli spettacoli, gradualmente sottraendoli al libero mercato. Le conseguenze di questa azione si riflettono sul mercato stesso, influenzando domanda e offerta e limitando le scelte disponibili per i consumatori, mentre gli imprenditori sono sempre più vincolati dalla necessità di adattare le loro attività alle preferenze del pubblico.

La scelta statale di eliminare privilegi e ostacoli socialmente imbarazzanti alla diffusione di attività culturali mira a elevare il livello medio culturale, il quale, in Italia, non cresce in parallelo con lo sviluppo economico. Nel 1963, si osserva un aumento della spesa per il teatro dopo una lunga fase di declino registrata negli anni precedenti. Sebbene la cifra totale degli incassi sia cresciuta, così come il numero di biglietti venduti, diminuiscono le

rappresentazioni, riflesso della crisi degli spettacoli minori e dei teatri di provincia, messi a dura prova dall'espansione costante della televisione. Mentre la spesa per la rivista teatrale e la commedia musicale è aumentata del 14,7% e del varietà del 34,2%, si registra una diminuzione della spesa per il teatro di prosa dialettale.

È interessante notare che nel 1965 il governo ha introdotto per la prima volta una categoria di consumo dedicata ai beni e ai servizi ricreativi e culturali, includendo televisori e radio. Nel 1965, la spesa totale per questi beni è stata di 455 miliardi, superando ampiamente quella per gli spettacoli e gli intrattenimenti pubblici, nonché quella per libri, giornali e periodici. L'ampio utilizzo di televisori e radio ha introdotto nuove dinamiche nel rapporto tra spesa e consumo, poiché il costo per godere di uno spettacolo televisivo o di ascoltare musica via radio o disco è trascurabile e tende a diminuire, talvolta senza alcun costo immediato. L'entità globale della domanda non è più determinata dagli incassi dei teatri, dei cinema e degli altri luoghi pubblici, poiché lo spettacolo, come bene immateriale, è diventato praticamente illimitato grazie allo sviluppo sempre più rapido delle tecniche di riproduzione, rendendolo disponibile ovunque e quasi gratuitamente.

Tuttavia, valutare l'impatto effettivo dello spettacolo sulla diffusione della cultura di massa e sull'uso del tempo libero è difficile da misurare completamente utilizzando i tradizionali modelli economici di domanda, offerta e prezzo, a causa delle molteplici variabili temporali, spaziali e sociali. Nel 1965, la spesa per tutti gli spettacoli teatrali è aumentata leggermente, e si è notata una ripresa, soprattutto nel teatro di prosa, grazie all'istituzione di nuovi teatri stabili e alla selezione più rigorosa delle compagnie di giro. Anche nel 1966 si registra un aumento del teatro, sia negli incassi che negli spettatori, indicando una ripresa, soprattutto nel teatro di prosa, che rappresenta il 25,8% della spesa rispetto al 18,7% della rivista e della commedia musicale. Milano, in entrambi gli anni, ha rappresentato circa un quarto della spesa totale italiana per il teatro. È interessante notare come in questo periodo, in cui il teatro e il cinema rimangono relativamente statici in termini di spesa pubblica, e l'espansione della televisione mostra un rallentamento leggero, il settore degli intrattenimenti popolari, come balli, spettacoli di musica leggera, juke-box e giochi meccanici come flipper e bowling, stia avanzando a ritmo sostenuto.

Nel 1967, la spesa del pubblico per la rivista e la commedia musicale subisce una regressione, scendendo da 2,5 miliardi di lire nel 1966 a 1,8 miliardi di lire nel 1967. D'altra parte, la lirica mostra una leggera ripresa,

grazie alla spinta provocata dall'intervento dello Stato sia dal punto di vista economico che culturale.

Nel 1969, i dati e le analisi della SIAE rivelano che la quota di reddito destinata dagli italiani agli spettacoli e ai divertimenti pubblici è diminuita costantemente negli ultimi venti anni, causando un impatto minore sul totale degli altri consumi. L'aumento del consumo a domicilio, favorito dai bassi prezzi e dall'uso massiccio di nuove tecniche in continua evoluzione, contrasta con la recessione della spesa nei locali pubblici. Il movimento di espansione continuerà a un ritmo accelerato grazie alle nuove scoperte e ai miglioramenti tecnici nelle trasmissioni a distanza, come le videocassette e i satelliti.

In questi anni in Italia si diffonde sempre di più l'idea dello spettacolo come servizio pubblico, accanto ad altri servizi come l'istruzione, l'igiene, la sanità, le infrastrutture stradali, i trasporti e le comunicazioni.

Rilevanti e significative variazioni emergono confrontando la distribuzione della spesa per il 1970, per ogni tipo di spettacolo, con quella del 1950. Il cinema ha subito una significativa diminuzione della sua incidenza sulla spesa totale, passando dal 68,5% al 41,8%, mentre il teatro è sceso dal 7,8% al 3,8%. Il teatro primario, finanziato dallo Stato, mostra una ripresa significativa ma non eccezionale. Il numero dei biglietti venduti è aumentato da 3,1 a 3,4 milioni, mentre il numero delle rappresentazioni è cresciuto da 8.005 a 8.903, grazie alla diffusione delle piccole sale e a nuovi tipi di spettacoli come quelli di cabaret.

Nel 1972 si registra una sorta di rinascita del teatro, dopo un periodo di stasi negli anni precedenti, attribuibile al revival di un repertorio che vanta nomi importanti di attori, registi e sceneggiatori, con testi all'avanguardia mirati a catturare un nuovo pubblico. Nella decade 1961-1971, la spesa complessiva per gli spettacoli teatrali, con particolare riferimento al teatro drammatico di prosa, ha registrato un notevole aumento, passando da 8,4 miliardi di lire a 19,5 miliardi di lire, rappresentando un incremento percentuale del 130,6%. Allo stesso tempo, il numero di spettatori paganti è salito da 1,4 milioni nel 1961 a 3,2 milioni nel 1971, corrispondente a un aumento del 129,4%. Nel settore della rivista, della commedia musicale e del varietà, il 1971 ha visto un aumento considerevole sia della spesa del pubblico che del numero di spettatori, nonostante l'ampia influenza di radio e televisione sul tempo libero.

Il Direttore della SIAE, nel suo commento, osserva che fino al 1955, prima dell'avvento della televisione e dell'espansione economica

straordinaria dell'Italia negli anni '60, i dati relativi agli spettacoli rappresentavano un indicatore significativo dell'uso del tempo libero della popolazione italiana. In quegli anni, il cinema e gli eventi sportivi costituivano le principali forme di intrattenimento, mentre solo una piccola percentuale della popolazione si dedicava alla lettura o all'ascolto musicale al di fuori delle trasmissioni radiofoniche. Con la riduzione dell'orario lavorativo e l'aumento del reddito, l'uso del tempo libero si è diversificato, con molte attività correlate al nuovo stile di vita, caratterizzato dall'accesso sempre più diffuso ai mezzi tecnologici. Un fenomeno recente è stato l'aumento delle attività turistiche, con un quarto della popolazione che nel weekend dei primi di giugno del 1972 si è spostato per trascorrere alcuni giorni al mare, in montagna o nel proprio paese d'origine, sostenendo spese che superavano di gran lunga quelle destinate all'intero anno per frequentare il teatro.

Nonostante i modesti aumenti nella partecipazione e nella spesa del pubblico per il teatro nel 1971, i dati della SIAE indicano che il consumo teatrale pro capite rimane basso: in media, poco più di un quarto della popolazione italiana va a teatro una volta all'anno, spendendo in media 356 lire, pari al costo di un pacchetto di sigarette.

Per quanto concerne il teatro musicale leggero nei primi anni '70, si osserva un alternarsi di periodi di lieve espansione e di generale declino dell'interesse del pubblico. Ad esempio, nel 1975 la rivista, la commedia musicale e il varietà registrano un notevole successo, con il numero di spettacoli che passa da 16.669 dell'anno precedente a 19.231, e la partecipazione del pubblico aumenta dell'11,3%. Tuttavia, nel 1976 lo stesso settore subisce un calo del 3,5% sia nelle rappresentazioni offerte che nella presenza del pubblico. I dati del 1977 confermano che il trend generale vede uno spostamento della spesa dai generi tradizionali di spettacolo alle nuove forme di intrattenimento, specialmente ai mezzi di riproduzione meccanica. Infatti, il consumo di musica riprodotta supera i 160 miliardi di lire all'anno in Italia nel 1977, grazie alla vendita di circa cinquanta milioni di dischi e musicassette, cifre ancora inferiori a quelle di altri paesi europei ma in costante avvicinamento a quei dati.

Grafici SIAE

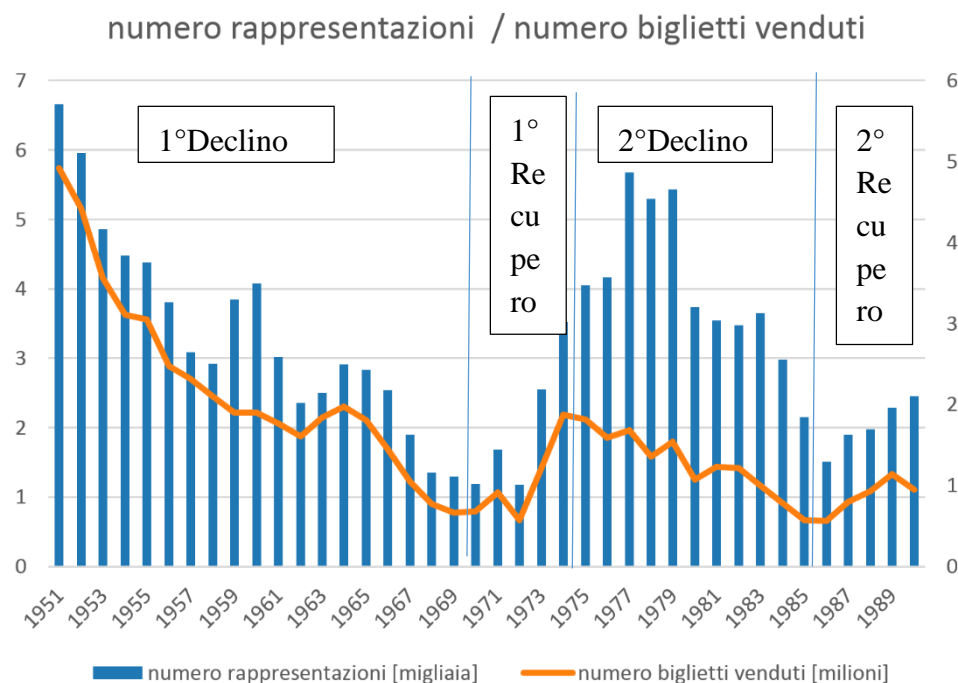


Figura 1 – Numero rappresentazioni in migliaia e numero biglietti venduti in milioni (1951-1990)

La figura rappresenta con le barre blu il numero di rappresentazioni (in migliaia) per anno, e sul grafico arancione il numero di biglietti venduti.

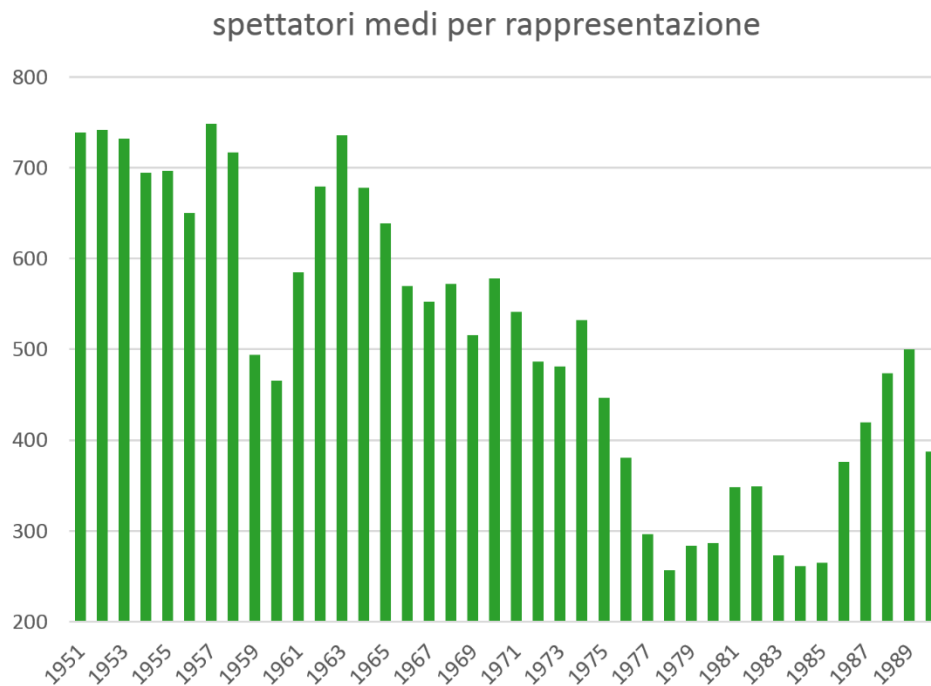


Figura 2 – Numero medio di spettatori per rappresentazione (1951-1990)

La figura riporta il numero medio calcolato degli spettatori per rappresentazione.

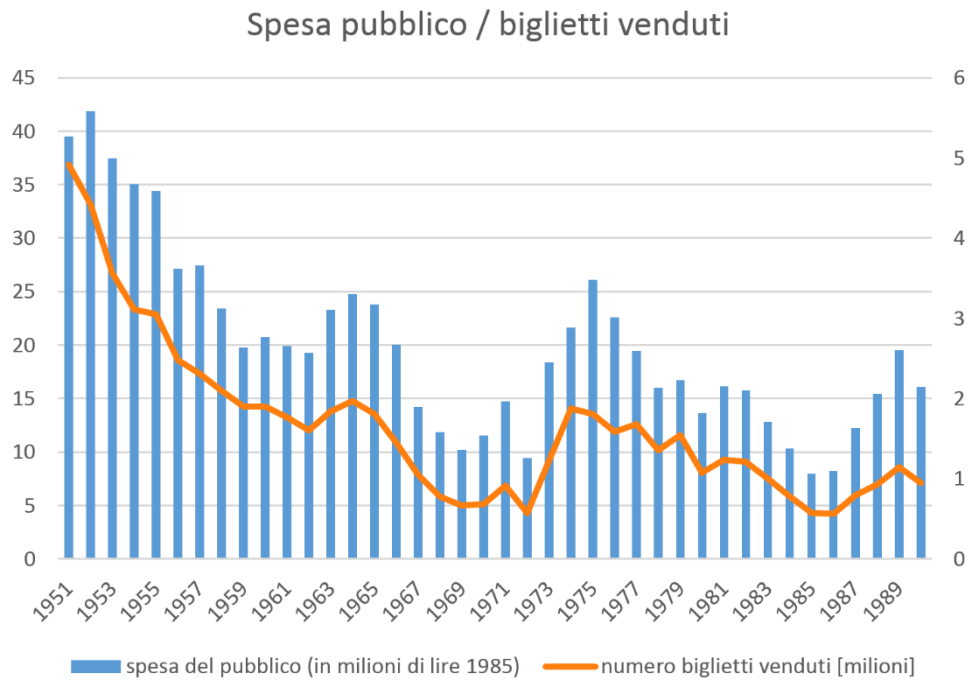


Figura 3 – Spesa del pubblico in milioni di lire e numero di biglietti venduti in milioni (1951-1990)

La figura rappresenta in blu la spesa del pubblico in milioni di Lire, comparata al numero di biglietti venduti nel grafico arancione (in milioni di unità). Vediamo che i due dati sono correlati molto bene con un calo e un minimo fine anni '60 e un leggero aumento successivo.

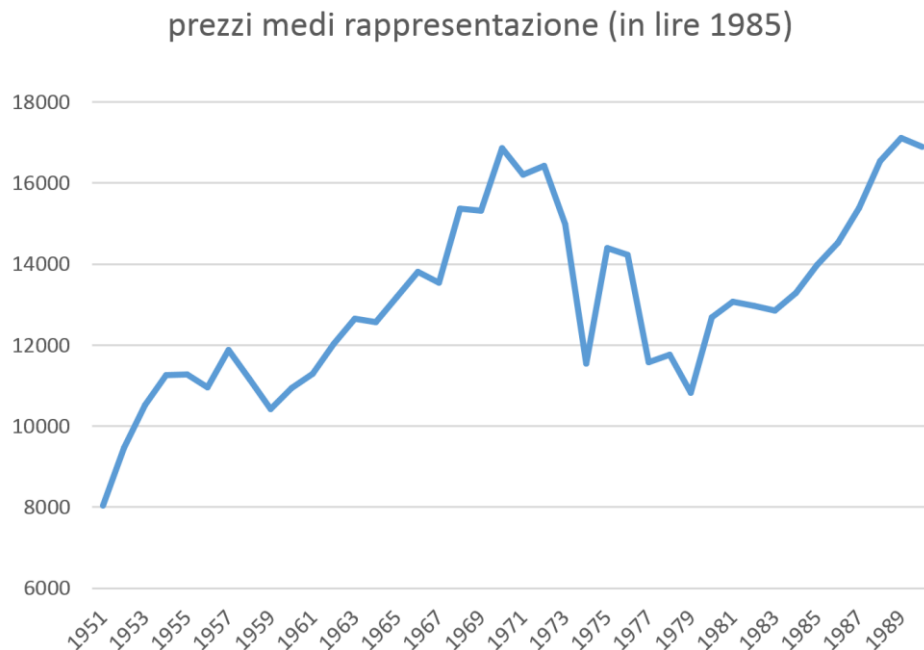


Figura 4 – Prezzi medi di una rappresentazione in lire 1985 (1951-1990)

Nella figura sono illustrati i prezzi medi in lire (equalizzati al valore 1985): il prezzo oscilla, ma mediamente aumenta da circa 10mila lire a inizio anni '50, fino a più di 16mila lire inizio anni '70.

Le considerazioni che si possono fare sulla base dei dati SIAE presentati negli annuari e sinteticamente illustrati nei grafici precedenti sono sostanzialmente le seguenti.

Innanzitutto, il numero di spettatori dagli anni '50 in poi è sempre in declino. Ci sono solamente due fasi di recupero: quella dei primi anni '70 e quella della seconda metà degli anni '80

Le fasi di declino, così come le due fasi di recupero indicate, presentano però delle differenze. Infatti dalla metà degli anni '70 il numero degli spettatori scende nonostante si riscontri un aumento del numero degli spettacoli. Questo emerge anche dal grafico sul numero medio degli spettatori.

4.2. Gli anni d'oro della rivista teatrale italiana

Nel dopoguerra, la rivista, la cui struttura classica è composta di quadri di recitazione intervallati da numeri di ballo e di canto, conosce un momento di grande successo in Italia ed è il genere teatrale che ha più popolarità e riscuote più incassi. Le compagnie teatrali che producono e mettono in scena spettacoli di rivista si moltiplicano velocemente e molti degli attori che diventeranno poi protagonisti indiscussi del cinema italiano, cominciano la loro carriera recitando nel teatro musicale. Gli spettacoli che più attirano il pubblico sono, appunto, ispirati dalle *revues a grand-spectacle* francesi e vengono dispiegati numerosi mezzi per attirare un pubblico che è sempre più abituato a spettacoli sfarzosi e sorprendenti. Sono infatti utilizzate scenografie dispendiose e costumi di lusso per creare effetti di scena sorprendenti che attirino il pubblico pagante. Sono ingaggiati attori dai nomi conosciuti e schiere di soubrettes e ballerine, che, a volte, vengono reclutate dalle compagnie teatrali estere. Interessante notare gli articoli giornalistici dell'epoca:

«La fine della guerra ha fatto esplodere la rivista. Umiliata per lungo tempo da una censura che non brillava per intelligenza, costretta al più avvilente conformismo politico, essa ha ritrovato nel dopoguerra caotico e spensierato, il suo clima ideale. La rivista (quella azzeccata beninteso) rappresenta oggi il migliore affare teatrale. Gli autori specializzati (sono pochi) vengono contesi dagli impresari a colpi di biglietti da un milione. Aldo De Benedetti, autore con Michele Galdieri di “Eravamo sette sorelle”, ha confidato recentemente ad un amico che intascherà, per la sua gioconda fatica, tre milioni in sei mesi: quasi mezzo milione per ogni “sorella”. (...) le paghe delle dive sono invece astronomiche. Lucy d’Albert chiede fra le 10 e 12 mila lire al giorno, ottenendole quasi sempre. I guadagni di Wanda Osiris sono difficilmente calcolabili»¹⁴⁴.

Il giornalista Dino Falconi nel suo articolo *9 compagnie di rivista per 11 complessi di prosa*, pubblicato sul settimanale *Epoca*, si interroga sulla popolarità dello spettacolo di rivista rispetto allo spettacolo di prosa:

¹⁴⁴ Cit. tratta dall'articolo *Esplosione della rivista* di Mino Caudana sul *Tempo*, anno VI, num.5, 23 febbraio 1946. Tratto dal sito web Tototruffa2002.it

«Ora è il periodo più intenso di lavoro. Si concludono progetti da molti mesi discussi e modificati, si pongono le bandierine sulle mappe dei campi di battaglia teatrali. Ancora pochi giorni e poi le grosse batterie sceniche entreranno in azione. Prima a sparare sarà la rivista, che d'altronde si impegna quest'anno con nove formazioni di primordine contro undici complessi di prosa. Queste cifre potrebbero fornire lo spunto a un'inchiesta sulle attuali condizioni del teatro, e l'inchiesta, assai probabilmente, sfocerebbe in una polemica spinosa. Che diamine sta succedendo, dunque, al teatro di prosa, ridotto ad ansimare più che a respirare, e a dover annaspere fra le piume e i tendaggi degli spettacoli rivistaioli per aprirsi un varco alla ribalta?»¹⁴⁵

Nonostante gli enormi successi del teatro di rivista al botteghino, sono molti i critici teatrali dell'epoca che lamentano il fatto che questo genere di spettacoli si basi ormai unicamente sulla grandiosità degli allestimenti e che non si ponga invece l'attenzione sulla qualità della trama e l'approfondimento dei personaggi. Alcuni critici lamentano una mancanza di idee originali e una struttura a quadri molto ripetitiva la cui importanza non può essere completamente sostituita dallo sfarzo delle ambientazioni e dalla grandiosità dei balli e delle coreografie messe in scena¹⁴⁶. Alle critiche teatrali,

¹⁴⁵ Cit. dall'articolo *9 compagnie di rivista per 11 complessi di prosa* di Dino Falconi su *Epoca*, anno IV, num. 154, 13 settembre 1953. Tratto dal sito web Tototruffa2002.it

¹⁴⁶ Nel suo libro *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, Novara, STM Scuola del teatro musicale, 2020, Costanza Filaroni ha raccolto alcune interessanti opinioni di critici teatrali delle riviste a grand-spectacle (p. 26 e 27). I registi Dino Falconi e Franco Frattini, ad esempio si esprimono così: «Il termometro degli allestimenti saliva con eloquente rapidità [...] perché si cercava il “sempre più difficile” “sempre più abbagliante”, il “sempre più stupefacente”. [...] Ai vecchi scenari di tela si venivano sostituendo [...] le costruzioni di legno compensato, [...], i vecchi costumi diventavano sempre più sontuosi, [...] gli effetti scenici e meccanici andarono via via complicandosi, inseguendo un non plus ultra irraggiungibile». Sempre l'autrice cita il giornalista e critico Orio Vergani a proposito del costo delle riviste teatrali: «Il costo degli allestimenti scenici salì rapidamente verso le vette dei 45-60 milioni. I compensi delle soubrettes e dei comici si moltiplicarono in egual misura. Fu una gara pericolosa verso la messa in scena sempre più ricca, verso lo spettacolo interminabile [...]. Uno spettacolo che costi cinquanta milioni di messa in scena e che venga replicato per sei mesi deve segnare ogni giorno 300.000 lire circa come quota di ammortamento, 120.000 per diritti d'autore e diritti musicali, 350-400.000 per paghe alla compagnia. A queste cifre si aggiungano le spese per l'orchestra, le spese per la

cominciano ad aggiungersi gli insuccessi al botteghino, ed alcuni spettacoli che erano costati un'enormità di soldi, ottengono poco successo. Gli annuari della SIAE mostrano infatti che gli incassi provenienti dalle riviste sono in netto calo e, per esempio, dai circa due miliardi e mezzo che erano stati guadagnati nelle stagioni del 1952-1953, con un picco di tre miliardi di lire nel 1953, si passa ad un incasso di poco più di un milione e mezzo di lire nel 1960¹⁴⁷

4.3. La rivista da camera e il cabaret all'italiana

Con il debutto della crisi della rivista spettacolare e sfarzosa, comincia a farsi strada nei teatri minori Italiani un sottogenere che abbandona gli eccessi di lusso e frivolezza in favore di una messinscena più semplice e sintetica, la rivista da camera. La struttura della rivista da camera si ispira a quella della rivista à grand-spectacle, e consiste in una successione di quadri tenuti insieme da un leggero filo conduttore. Questo tipo di teatro musicale comincia ad affermarsi in Francia e Regno Unito negli anni '20 e, in Italia, è portata su scena dal Teatro dei Gobbi (Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli) e dal trio Dario Fo, Giustino Durano e Franco Parenti¹⁴⁸. Il trio fondatore del teatro dei Gobbi si esibisce per la prima volta a Parigi in uno dei più famosi locali di cabaret della capitale francese, *La Rose Rouge*, dove rimane in scena per un'intera stagione del 1949, con uno spettacolo di sketch, e continua l'avventura parigina mettendo in scena *Canevas du demi-siècle*, al *Theatre du Quartier Latin*. Gli spettacoli messi in scena dal teatro dei Gobbi danno enorme importanza al testo e al linguaggio e la loro comicità è basata sull'immediatezza delle parole e il ritmo serrato delle loro scenette. La scenografia è spesso essenziale e ridotta ai minimi termini, così come i costumi che sono assolutamente neutri e privi di elementi spettacolari. L'idea

pubblicità, affissioni, viaggi. Un incasso medio di un milione al giorno [...] non è dunque sufficiente per giungere al pareggio alla fine della gestione. [...] La stagione teatrale dell'inverno 51-52 è stata in vari casi deficitaria: Qualche freno si è messo nei nuovi allestimenti, allo sfarzo dei costumi e della messa in scena, ma d'altra parte si è avuto un rialzo nei compensi degli interpreti».

¹⁴⁷ *Annuari SIAE*, Roma.

¹⁴⁸ C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, cit., p. 27.

è quella di creare delle battute precise e affilate che vanno a prendere in giro la società e i personaggi di tutti i giorni senza intento polemico ma in una maniera incisiva e diretta, senza fronzoli o elementi inutili. In particolare Franca Valeri, che aveva già acquisito grande notorietà grazie agli sketch che aveva recitato per diverse trasmissioni radio, si premura di mettere in scena personaggi femminili che rappresentano in maniera buffa e spigliata i vari stereotipi di donna dell'epoca e le numerose situazioni a cui essa si confronta in materia di lavoro, amore e vita sociale. Il trio dei Gobbi, dopo aver riscosso un significativo successo in Francia, torna in Italia nel 1951 e debutta a Milano con la stessa tipologia di spettacoli, basati su sketch comici e taglienti che analizzano e prendono in giro i luoghi comuni della borghesia provinciale, senza tralasciare numerose frecciate agli spettacoli di teatro di prosa cosiddetti colti e battutine ironiche sulla rivista tradizionale italiana. Per alcuni critici dell'epoca è un tipo di teatro che potrebbe essere definito *cabaret*, come per Dario Fo che in un'intervista dichiara

«Quando si parla di teatro cabaret in Italia, si cade spesso nell'equivoco: il cabaret esiste in Francia, in Germania, in Polonia, in Svizzera, in tutta Europa tranne nel nostro paese, dove questa forma di teatro assume una forma particolare: gli unici veri cabarettisti che abbiamo avuto sono stati i Gobbi»¹⁴⁹.

In ogni caso, come sottolinea Costanza Filaroni:

«Lo spettacolo [del teatro dei Gobbi] è accolto come una vera rivelazione dal pubblico e soprattutto dalla critica, come era accaduto a Parigi. L'essenzialità di questi giovani attori e la loro capacità di essere diretti e incisivi sono una valida alternativa alla rivista tradizionale e alla sua ricerca di sempre maggiori effetti spettacolari»¹⁵⁰.

La rivista cosiddetta *da camera* del teatro dei Gobbi attira e affascina il grande pubblico, forse un po' stanco e annoiato dalla *rivista à grand spectacle* a cui si era abituato nel decennio precedente, e, così facendo, apre la via ad altre formazioni teatrali più essenzialiste come, per esempio, la compagnia

¹⁴⁹ *Inchiesta sul cabaret in Italia: risponde Dario Fo*, dal sito web [Teatro del Novecento](#).

¹⁵⁰ Cit. tratta da C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, cit., p. 29.

del teatro dei Dritti, di cui faceva parte Dario Fo. Nel 1953, sul palcoscenico del Teatro Piccolo a Milano arrivò *Il dito nell'occhio*, del trio composto da Dario Fo, Giustino Durano e Franco Parenti che dirigono e recitano questa messinscena che, così come gli spettacoli dei Gobbi, ha la particolarità di rompere i classici canoni della rivista tradizionale, conservandone la struttura a scenette comiche, ma abbandonandone i fronzoli e i facili ammiccamenti prediligendo un'ironia brillante e tagliente con elementi di satira. Ragione per la quale, il teatro dei Dritti, che alterna recitazione e canzoni, così come quello dei Gobbi, vengono spesso definiti *rivista di cervello*¹⁵¹, e Franco Parenti così si spiega sugli obiettivi delle loro produzioni:

«Nel teatro comico, nel teatro di rivista, gli sketches erano qualsiasi, cioè erano sketches che se vivevano, vivevano per la straordinaria abilità del comico [...] Però quello che dicevano questi sketches era quanti di più convenzionale si trovasse, non esisteva una satira politica. Noi (del teatro dei Dritti) col Dito nell'occhio e poi con Sani da legare abbiamo affrontato nettamente una visione satirica, stando radicati in quello che noi pensavamo [...] Affrontavamo i problemi da un preciso punto di vista, le sopraffazioni, le ingiustizie erano sopraffazioni e ingiustizie di una classe su un'altra [...] Questo fu quello che ci caratterizzò: l'apparire, credo, per la prima volta, di una satira politica precisa, di tendenza [...]»¹⁵².

La spaccatura tra gli appassionati di rivista à *grand-spectacle* e rivista da camera, e le conseguenze imprenditoriali di questa scissione artistica, viene notata nell'articolo *Pochi di noi non assisteranno alle riviste del 1954-1955*, dove il giornalista Gian Carlo Fusco così descrive la situazione:

«Fino a qualche mese fa, pareva che il mondo della rivista dovesse dividersi, sì, in due partiti, ma fondati sulla rivalità delle due stelle principali: Wanda Osiris ed Elena Giusti. Poi, allorché la Giusti abbandonò lo schieramento Trinca-Anerdi (...) sembrò per un momento che i rivistateli, passando dagli attori agli autori, si sarebbero scontrati sul terreno stilistico: quelli cioè che credono ancora alla rivista fatta di "couplets" e di "centoni", di lustrini, di

¹⁵¹ Articolo sul Teatro Piccolo di Milano, dal sito web [MilanoVarietà](http://MilanoVarietà.it).

¹⁵² Cit. da C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, cit., p. 39.

piume, di luci, come Giovannini, Garinei, Spiller, Puntoni, Silva, Terzoll, Falconi, Verde, ecc. contro quelli come Marchese, Fo, Durano e Parenti, che credono nella rivista “con messaggio”; vale a dire, costruita come un manifesto politico-intellettuale, con polemiche e sottili allusioni d’attualità, al posto del comune giochi di luce e solite coreografie. Rivista di passatempo, cioè, contro rivista di cultura. Le due scuole continuano a fronteggiarsi, ma la loro battaglia si è trasformata in semplice scaramuccia, di fronte alla vera, grande guerra degli impresari, per la quale si stanno rapidamente mobilitando gli eserciti di Paone e Trinca. È la prima volta, da dieci anni a questa parte, che Remigio Paone, il dittatore della rivista, il quale ha celebrato poche settimane or sono, le sue nozze d’argento col teatro, si trova di fronte un avversario degno di lui»¹⁵³.

4.4. La “ditta”: Garinei e Giovannini

Si può affermare senza esitazione che nella storia dello spettacolo leggero italiano la “ditta”, come fin dall’inizio della loro carriera vollero definirsi i fondatori, composta da Garinei e Giovannini, è stata il cervello pulsante e il motore portante del musical nostrano. La coppia, che è stata in attività per decenni, ha ideato e prodotto una quantità di spettacoli che rimangono tuttora il simbolo del teatro musicale italiano e la loro storia, si interseca intimamente con la storia del teatro Italiano che, analizzandola, mette alla luce “l’evoluzione del gusto del pubblico, per piacere al quale lo spettacolo è progettato, nell’ambito più vasto dei cambiamenti del costume e dello spettacolo del secondo dopoguerra”¹⁵⁴. Come dicono ironicamente Lello Garinei e Marco Giovannini, eredi del celebre duo,

«Garinei e Giovannini hanno scritto da autori 49 copioni, ne hanno diretti da registi 56, ne hanno messo in scena da produttori

¹⁵³ Cit. dall’articolo *Pochi di noi non assisteranno alle riviste del 1954-1955* di Gian Carlo Fusco sull’*Europeo*, anno X, num.32, 8 agosto 1954. Tratto dal sito web Tototruffa2002.it

¹⁵⁴ Cit. M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 13.

38. (...) Poi ci sono gli anni, e sono quaranta, le tournee che sono 85, le repliche, che sono state 16.400, per 49.200 ore di palcoscenico, come dire 2050 giorni, cioè 68 mesi, cioè cinque anni e mezzo ininterrotti. E i chilometri? Hanno fatto il giro d'Italia completo dei teatri almeno cinquanta volte. Per non contare l'estero: sono stati rappresentati in 20 paesi del mondo, Broadway compresa, tradotti in 18 lingue»¹⁵⁵.

Queste cifre danno una misura della mole impressionante di spettacoli teatrali che sono scaturiti dalle brillanti menti di Garinei e Giovannini, senza contare i lavori da loro scritti per la radio, il cinema e la televisione.

La loro carriera nasce nel 1944, in una Roma appena liberata dagli Alleati, quando i due giovani giornalisti sportivi (Garinei scriveva per "La Gazzetta dello Sport" e Giovannini per "Il Corriere dello Sport") scrivono il loro primo copione, una rivista dal titolo *Cantachiaro* che era ispirata dal giornale satirico al quale tutti e due contribuivano scrivendo articoli. *Cantachiaro* era un giornale di stampo antifascista, nato subito dopo la liberazione di Roma, che, a detta del suo direttore "non aveva peli sulla lingua" e di conseguenza divertiva ma era anche al centro di numerose polemiche. La rivista ideata da Garinei e Giovannini e ad esso ispirata, era uno spettacolo con una struttura di tipo abbastanza innovativo, fatto da un'alternanza di *sketches* cantati e recitati che si concentravano soprattutto sul testo lasciando la coreografia in secondo piano, e che, per la prima volta dopo il ventennio fascista, che aveva escluso ogni tipo di riferimento diretto alla vita politica e sociale, proponeva una satira leggera e garbata sulla vita contemporanea¹⁵⁶. In realtà, Garinei e Giovannini avevano precedentemente lavorato a un primo copione che fu presentato al grande produttore cinematografico Peppino Amato, ma che rimase inedito. L'impresario napoletano Remigio Paone, invece, visitò un giorno la redazione del giornale *Cantachiaro* e, colpito dall'atmosfera brillante e ironica della redazione, non solo decise di produrre la rivista del duo Garinei e Giovannini, ma ebbe l'intuizione, che si rivelò fortunata e che lasciò sorpresa la coppia di aspiranti

¹⁵⁵ Cit. L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, cit., p. 5.

¹⁵⁶ M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, cit., 1999, p. 15

autori, di scritturare l'allora già celebre Anna Magnani per la parte principale. Nonostante avesse subito qualche taglio e revisione da parte delle autorità che si occupavano della censura, il copione fu approvato e lo spettacolo, diretto dal regista Oreste Biancoli, si aprì il 1° settembre 1944 al teatro Quattro Fontane, nell'ora dello spettacolo pomeridiano perché, nonostante tutto, c'era ancora il coprifuoco¹⁵⁷. Un altro elemento che dava il diritto al *Cantachiaro* di considerarsi uno spettacolo "liberato" è che, oltre alla satira, la rivista includeva come attrazione musicale il repertorio swing, blues e boogie-woogie del maestro Piero Morgan e della sua orchestra, diventati famosi per essere trasmessi alla radio degli Alleati, musica che fino a quel momento era stata considerata proibita¹⁵⁸.

Nel corso del 1945, il duo Garinei e Giovannini scrisse un altro paio di spettacoli che prediligono il testo scritto alla coreografia, per poi cambiare radicalmente la struttura dei loro spettacoli, riflettendo la situazione di rapido cambiamento che era in atto in quel momento in Italia, quando i due autori sono incaricati dal produttore Ettore Romagnoli di comporre il testo per una rivista che avrebbe avuto come protagonista Wanda Osiris, soubrette per antonomasia del teatro di rivista italiano dell'epoca.

Da questo momento, i due autori

«si ritrovano a mettere la loro penna al servizio della grande rivista tradizionale, con sontuose scenografie, grande balletto, fastosi costumi, e una struttura a quadri ben codificata, basata sull'equilibrio tra le parti destinate al comico – elemento distintivo del varietà italiano già negli anni trenta e quaranta – e le mirabolanti apparizioni della soubrette»¹⁵⁹.

Il duo di autori si rende perfettamente conto che per il popolo italiano, reduce dalla povertà degli anni di guerra, le immagini sontuose e sfarzose dei

¹⁵⁷ Come ricorda l'attrice Marisa Merlini, lo spettacolo *Cantachiaro*, proprio per la sua anima leggera ma toccante, fu una boccata d'aria fresca visto il momento storico "[...] A noi tutti bastava leggere le battute di quel copione perché ci venisse addosso una gran voglia di star davanti al pubblico e sfogarci tutti insieme, divertendoci e facendo ridere la gente. In quei primi mesi di libertà ritrovata tutti davamo fondo alle nostre risorse, un po' per recuperare il tempo perduto, un po' perché ancora non ci pareva vero". Citazione tratta da L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, cit., p. 17

¹⁵⁸ L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, cit., p. 19.

¹⁵⁹ M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, cit., 1999, p. 14.

loro spettacoli rappresentano il simbolo di un benessere e una ricchezza che il pubblico sogna di sfiorare, se non altro dalle poltrone di un teatro; allo stesso tempo, Garinei e Giovannini hanno l'intuizione di alternare l'immagine mirabolante e leggendaria delle primedonne dei loro spettacoli con gli sketch divertenti dei comici che introducono leggerezza e realismo, facendo la parodia del lusso esagerato presente su scena.

Nonostante l'amore del pubblico per questo tipo di spettacolo appariscente, gli autori e produttori dell'epoca cominciano a rendersi conto che questo tipo di rivista, cosiddetta *grand-spectacle*, è destinato a un rapido declino, a causa da una parte della sua struttura ormai antiquata, vista e rivista dal pubblico e che non dà spazio ad ulteriori rinnovamenti, e dall'altro per il costo esorbitante degli allestimenti, dei costumi, dello stipendio degli attori di punta e delle pesanti tasse statali a cui lo spettacolo teatrale è sottoposto, che fanno sì che, nonostante gli incassi al botteghino, gli introiti veri e propri della rivista tradizionale non siano sostenibili a livello produttivo¹⁶⁰.

4.5. La commedia musicale

È in questo momento storico e di cambiamento del teatro musicale italiano che Garinei, coronando un sogno storico, compie nel 1951 il suo primo viaggio a New York, dove il modo di fare teatro musicale degli artisti di Broadway, convince l'affiatata e ben consolidata coppia di autori a rinnovare e trasformare il genere della rivista in qualcosa di diverso che segue il modello americano¹⁶¹. Garinei, racconta il suo erede, arrivò a New York alle quattro del pomeriggio e alle sette era già in teatro per assistere al musical

¹⁶⁰ C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, cit., p. 25, ricorda che «il giornalista Vergnani lamenta che a uno spettacolo di rivista carente di nuovi interpreti e di nuovi testi, si supplisce aumentando il numero e la durata delle coreografie, della sontuosità dei quadri e il numero delle *girls*». Come fa notare l'autrice, però, il pesante insuccesso della rivista "Festival" del 1954, prodotta da Errepi con protagonista Wanda Osiris, rappresenta un dissenso a scena aperta del pubblico e segna la fine dell'era delle riviste spettacolari e sfarzose.

¹⁶¹ M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, cit., 1999, p. 15.

Guys and Dolls, che riscuoteva un gran successo a Broadway in quel momento:

«Rimase così scioccato che alla fine dello spettacolo corse a un ufficio postale e spedì un telegramma a Giovannini: “Siamo indietro di decenni. Stop. Indispensabile coreografo americano”. Dopo una settimana di quella che oggi si definirebbe una *settimana di total immersion* di musical, era di nuovo a Roma, e aveva scritturato il coreografo Donn Arden, pescato a Parigi dove organizzava riviste per il Lido»¹⁶².

In questo momento si può dire che comincia a prendere vita il modello della *commedia musicale*, tipologia di spettacolo strettamente imparentato alla rivista tradizionale e che, come la rivista, prende spunto dall'attualità e utilizza musiche di tipo popolare, ma che, rispetto alla rivista, si muove in una struttura che non è più a quadri staccati, ma da scene legate da un filo conduttore seppure a volte anch'esso molto leggero. È proprio questo lo spunto che Garinei e Giovannini importano dagli Stati Uniti. A partire dal 1952, il duo propone al suo pubblico un numero di commedie musicali ispirate al modello del *musical* americano, dove le trame risultano sempre più significative e la musica segue fedelmente, ed è strumentale, allo svolgersi della narrazione¹⁶³. Gli spettacoli di Garinei e Giovannini di quest'epoca sembrano volere seguire una specie di evoluzione e, prima di andarsi a chiamare ufficialmente commedia musicale, vengono denominati in vari modi, quasi come a sottolineare questo processo di maturazione; sembrano così voler accentuare la loro volontà di non spiazzare lo spettatore medio con un tipo di messinscena a cui non è ancora abituato, a differenza del pubblico americano. Gli spettacoli prodotti in questa prima parte degli anni 1950 vengono infatti pubblicizzati sui quotidiani dell'epoca come *favola musicale*, *avventura musicale*, *operetta* e il leit motif che li accomuna è, come è stato detto, il fatto di porre più importanza alla trama, che diventa fulcro centrale della storia e alla musica, che ne diventa a sua volta, filo conduttore¹⁶⁴. Sono

¹⁶² Cit. L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, cit., p. 77.

¹⁶³ C. Filaroni, *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, cit., p. 44.

¹⁶⁴ M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, cit., 1999, p. 15.

di quest'epoca lo spettacolo *Attanasio cavallo vanesio*, scritto per Renato Rascel, e primo tentativo del duo di autori di mettere in scena una favola musicale, che viene rappresentato per la prima volta al Teatro Sistina di Roma il 14 dicembre 1952. La coreografia di questo spettacolo è affidata a Donn Arden e come dice Mariagabriella Cambiaghi nel suo libro:

«L'idea di utilizzare un coreografo americano conduce a un impianto innovativo del balletto e, in sostanza, sconosciuto alla rivista. In questo genere di spettacolo, infatti, le trovate coreografiche si risolvono in quadri autonomi e fine a sé stessi. I balletti della rivista, inoltre, anche dal punto di vista tecnico, sono di valore piuttosto trascurabile: l'attenzione si concentra per lo più sul lusso e lo straordinario sfarzo dei costumi delle soubrettes e soprattutto sull'esibizione delle bellissime gambe nude delle ballerine. Già a partire da *Attanasio cavallo vanesio*, invece, è evidente il tentativo (che si concretizzerà appieno solo con l'affermazione della commedia musicale) di dare vita a una coreografia nuova e innovativa, non solo nella realizzazione tecnica, ma anche negli intenti. I balletti, senza dubbio di valore artistico molto maggiore rispetto a quelli della rivista pura, sono anche legati alla trama in modo sensibile; si iniziano a pensare coreografie appositamente studiate per quel numero preciso, per quel determinato spettacolo, quindi non sono riproponibili in ambito diverso. I balletti non sono ancora amplificazione e interpretazione dell'atmosfera dello spettacolo, come avverrà nella commedia musicale, ma l'avvicinamento verso quest'ultima appare netto»¹⁶⁵.

Anche la scelta effettuata da Garinei e Giovannini di affidare a Renato Rascel il ruolo di protagonista di questa *favola musicale*, e delle altre due che seguiranno visto il successo della prima¹⁶⁶, rappresenta una spaccatura

¹⁶⁵ Cit. M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini*, Cit., 1999, p. 65 e 66

¹⁶⁶ La seconda favola musicale del suo è *Alvaro piuttosto corsaro*, che debutta al Teatro Sistina di Roma, il 25 dicembre 1953 e la terza e ultima favola musicale è *Tobia la candida spia*, che va in scena per la prima volta al Teatro Sistina il 30 dicembre 1954. Tutti e tre gli spettacoli vedono come protagonista Renato Rascel e mentre rimangono immutati i registi, lo scenografo e costumista e il compositore, la coreografia è affidata a tre coreografi diversi, sempre di origine americana.

rispetto al codice tipico della rivista, in quanto Rascel costruisce un vero e proprio personaggio, nell'ambito dello spettacolo, che non si limita a interpretare scenette e snocciolare battutine, ma che ha una propria storia e una propria evoluzione interiore¹⁶⁷. Interessante notare la denominazione che viene data a questo spettacolo dal duo di autori:

«...nelle locandine c'è scritto "Favola in musica". "Ancora non avevamo il coraggio di chiamarla commedia musicale", dice Garinei»¹⁶⁸.

Tra il 1955 e il 1976, il Teatro Sistina di Roma è stato la culla di questo nuovo genere teatrale noto come commedia musicale. Come spesso accade nell'intrattenimento popolare, critici e pubblico avevano un giudizio molto diverso sul lavoro del duo autore-regista Garinei e Giovannini e, mentre i primi bollavano le commedie scritte e dirette da G&G come spettacoli giocosi e privi di eventi, distanti dalla realtà e dai problemi della vita reale, o al massimo come una forma di intrattenimento a malapena degna di attenzione critica, il pubblico, d'altra parte, affluiva al Sistina, il teatro nel cuore di Roma, a pochi passi dalla scalinata di Piazza di Spagna, trasformando ogni nuova produzione di G&G in un successo¹⁶⁹. Oggi, la commedia musicale può essere facilmente definita come un canone, un'impronta riconoscibile di un genere, ma anche come un interessante esempio di intrattenimento permeato da un coinvolgimento socio-politico. Il loro teatro popolare era radicato in una lunga genealogia di teatro di strada e varietà che trasformava quei canoni in uno stile moderno fatto di abile artigianato drammaturgico e sagge strategie di marketing. Non era raro che i critici italiani trascurassero il successo commerciale di uno spettacolo per concentrare la loro attenzione intellettuale su forme teatrali e cinematografiche che potessero comunicare una critica sociale e politica più profonda. Nel suo studio *Italian commedia musicale: capitalizing on memory and nostalgia*, il docente e regista Raffaele

¹⁶⁷ M. Cambiaghi, *Il teatro di Garinei e Giovannini: settimana del teatro, 4-8 maggio 1998*, Bulzoni, 1999, p. 65.

¹⁶⁸ Cit. da V. Cappelli, *Musical. On and off Broadway da Musical e commedia musicale in Italia*, 24 marzo 2003, Libro dell'anno 2003, [Enciclopedia Treccani](#).

¹⁶⁹ R. Furno, *Italian commedia musicale: capitalizing on memory and nostalgia*, fa parte di *The Last Forty Years of Italian Popular Culture: "Andare al Popolo"*, Cambridge Scholars Publishing, 2020.

Furno analizza che il successo duraturo di G&G non possa essere semplicemente ridotto a un fenomeno di costume, poiché i loro spettacoli dimostravano una conoscenza meticolosa degli stili teatrali e una profonda comprensione della società italiana e che, nonostante il parere di certi critici teatrali, si possa creare un teatro d'intrattenimento significativo e vendere migliaia di biglietti allo stesso tempo. Infatti, Furno sottolinea che dai primi anni del 2000, il Teatro Sistina ha spesso riproposto gli spettacoli più iconici di G&G dalla dorata era della commedia musicale italiana, quando il teatro rappresentava per la città ciò che Broadway rappresentava per New York o il West End per Londra. Inaugurato nel 1949, fu solo grazie a Garinei e Giovannini che il *Teatro Sistina* si trasformò nel luogo di nascita di un genere. La commedia musicale non è sorta dal nulla; è stata un adattamento moderno di stili teatrali nazionali preesistenti, con uno sguardo alle forme internazionali di intrattenimento popolare e un'influenza diretta derivata dai suoni e dalle danze portati in Italia dalle forze alleate alla fine della Seconda Guerra Mondiale¹⁷⁰. Considerati a tutti gli effetti i padri del musical all'italiana, così scriveva il giornalista Enzo Biagi di Garinei e Giovannini:

«Che nomi nelle locandine dei loro spettacoli: il Quartetto Cetra, con la grazia di Lucia Mannucci, le Bluebell, con gambe che come la Provvidenza, arrivavano ovunque, Wanda Osiris, una leggenda che dialogava con Alberto Sordi, nella parte agra di un guitto da avanspettacolo; le gemelle Kessler, dimostrazione vivente delle infinite possibilità dei cromosomi; un'altra coppia indimenticabile, Delia Scala, vibrante, gentile, limpida e Walter Chiari, quanto talento buttato con generosa incoscienza alle platee; Marcello Mastroianni, nientemeno, un simbolo, nella quasi ovvia parte di Rodolfo Valentino; Nino Manfredi, Paolo Panelli e Bice Valori; un inno all'allegria. E ancora Renato Rascel, un corazziere piccolo piccolo, che pareva nato dalle invenzioni di Chaplin e di Cecov; e Johnny Dorelli, strappato alla canzone, che ricorda anche un De Sica garbato interprete di piccole umanissime avventure; e Gino Bramieri, così bravo che non ho mai capito perché il cinema non gli abbia offerto anche ruoli drammatici; e l'Aldo Fabrizi di Rugantino, e il Modugno di Rinaldo in Campo e poi quello straordinario attore, ballerino,

¹⁷⁰ Ibidem.

imitatore, narratore di storie che è Enrico Montesano. A tutti Garinei e Giovannini hanno offerto la grande occasione: non hanno mai sbagliato un copione o una regia, hanno sempre rispettato il pubblico, hanno segnato i nostri palcoscenici e anche il costume»¹⁷¹.

4.6. Il musicarello degli anni '60

Con l'evoluzione del cinema muto in cinema sonoro, anche in Italia, così come nel resto del mondo, si esplora questa potenzialità tecnologica a livello cinematografico e i film degli anni '30 e '40 del secolo scorso provano timidamente a inserire qualche momento sonoro al loro interno attraverso la l'interpretazione di qualche canzone o di qualche ballo. Alcune pellicole, complice la popolarità del teatro musicale leggero, accennano brevi momenti di musical con qualche breve coreografia sparsa qua e là per il film. Tuttavia, contrariamente a quello che succede in quel momento a Hollywood, nel nostro paese questi momenti rimangono semplici accenni e non si evolvono al di là di brevi performances. Come fa notare il critico cinematografico Simone Arcagni, nel suo libro *Dopo carosello*, negli anni '40 e '50 in Italia si producono tre tipologie di film che hanno un elemento musicale e che sono molto apprezzati dal pubblico:

«il *film rivista*, caratterizzato dalla frammentazione e dalla derivazione teatrale, propone sketch, gag, canzoni e balletti della rivista. La *commedia*, che in questo periodo vive in un instabile equilibrio tra derivazione rivistaiola e continuità col modello dei telefoni bianchi e a breve verrà investita del ritorno del realismo con il nascere del cosiddetto "neorealismo rosa". Film emblematico da questo punto di vista è *Totò, Peppino e la Malafemmina* (1956) di Camillo Mastrocinque. Film d'attore (e di attori di rivista) che deve gran parte della propria comicità alle gag dei due protagonisti. (...) Ed infine la cineopera: un genere musicale che però poco ha a che fare con il musical (...). Questa

¹⁷¹ Dal sito web del [Teatro Sistina](#)

forma di film musicale, tutta italiana, attinge dalla tradizione dell'opera lirica, rendendo i testi fruibili per tutti...»¹⁷²

Gli anni '60 del secolo scorso in Italia vedono un rilancio del film italiano, dopo che le pellicole nord-americane avevano dominato il botteghino cinematografico per quasi tutti gli anni '50, e infatti si nota che

«nel 1961/1962, dei dieci film campioni d'incasso, sette sono italiani. La quota di mercato delle prime visioni delle pellicole nazionali e delle coproduzioni supera per la prima volta il 50 per cento. Nella stagione 1968/1969 raggiungerà il picco del 58,5 per cento (con quella statunitense al 29,5 per cento) e otto film italiani si piazzeranno tra i primi dieci campioni d'incasso»¹⁷³.

Nonostante il fatto che il *film musicale* e la *commedia di derivazione rivistaiola* siano generi molto amati dal pubblico italiano, il musical cinematografico non decollerà mai veramente in Italia, così come succede invece negli Stati Uniti e in Gran Bretagna¹⁷⁴. È, però, in questo momento storico che nasce in Italia un sotto-genere del cinema popolare italiano, il film-canzone italiano, anche chiamato *musicarello*, che racchiude quell'insieme di film italiani degli anni '60 dove i protagonisti sono i divi musicali del momento (Rita Pavone, Mina, Gianni Morandi, Caterina Caselli, Adriano Celentano e altre figure della scena artistica italiana). È interessante analizzare questa nicchia del mercato cinematografico musicale perchè ha rappresentato un fenomeno di cultura di massa che ha influenzato la società italiana e contribuito alla promozione dei talenti musicali emergenti dell'epoca. Il musicarello è caratterizzato dalla fusione di musica, commedia e melodramma, con un focus sui giovani e sui loro problemi sentimentali ed esistenziali. Nei film di musicarello, i protagonisti, spesso interpretati da cantanti famosi, o che presto lo diventeranno, devono affrontare sfide

¹⁷² Citazione tratta da S. Arcagni, *Dopo carosello: il musical cinematografico italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 30.

¹⁷³ Citazione tratta da C. Bioni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*, Catanzaro, Rubbettino, 2020, p. 26.

¹⁷⁴ V. S. Arcagni, *Dopo carosello: il musical cinematografico italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 32.

amoroze, conflitti generazionali e difficoltà nella realizzazione dei propri sogni. Queste sceneggiature riflettono i cambiamenti sociali e culturali dell'Italia del tempo, come la crescente importanza del benessere economico e la liberalizzazione dei costumi. La musica è sicuramente il catalizzatore centrale del genere e i protagonisti del musicarello si esibiscono in numerose performance musicali grazie alle quali vennero lanciate vere e proprie hit che contribuirono alla promozione e alla diffusione della musica pop italiana, nonché consolidarono la popolarità dei cantanti rendendoli nuove icone dell'ecosistema musicale italiano¹⁷⁵. Dunque il musicarello ha la peculiarità di proporre nuova musica ma anche di sfruttare la notorietà di personaggi molto riconoscibili dal giovane pubblico e, in questo modo, il film promuove il personaggio e il personaggio a sua volta promuove il film.¹⁷⁶ Il genere rappresenta un efficace incontro tra l'ascolto musicale e la visione cinematografica che perfettamente riassume l'evoluzione tecnologico-industriale dei due media e che attrae la generazione dei giovani degli anni Sessanta, generazione che si differenzia da quella precedente, prediligendo una cultura fatta di testi, film, canzoni e dischi permettendo a certe tecnologie come i giradischi, i supporti 45 e 33 giri, gli apparecchi Hi-Fi, di insediarsi stabilmente nella fruizione quotidiana del tempo.

«Nel film musicale il cinema diventa il terreno sul quale, per usare i termini di Gianni Sibilla [autore di *I linguaggi della musica Pop*, ndr.] il linguaggio della canzone incisa/interpretata incontra il linguaggio della messa in scena audiovisiva della performance musicale, in cui il racconto della canzone pop entra in relazione con il racconto e la visualizzazione della performance di musica pop»¹⁷⁷.

La grossa rivoluzione che scoppia dalla metà degli anni '50 e che provoca riverberi non solo nel mondo della cultura, ma anche in quello della politica e della società in generale, è quella del *rock*, che trascende il suono musicale e diventa un vero e proprio linguaggio internazionale che ha il

¹⁷⁵ Sorrentino F., *Il Musicarello: Cinema, Musica e Società negli Anni '60*, Roma, Carocci Editore, 2018.

¹⁷⁶ M. Buzzi, *La canzone pop e il cinema italiano: gli anni del boom economico (1985-1963)*, Torino, Kaplan, 2013, p.79

¹⁷⁷ Citato in C. Bioni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*, cit., p. 10.

pregio di far convergere i giovani di varie provenienze sotto una stessa bandiera che, a quell'epoca, sarebbe riduttivo definire come una moda visto che il rock è molto di più e rappresenta l'arte, la politica, il pensiero e il simbolo d'appartenenza di una nuova rappresentanza generazionale, mai considerata fino a quel momento: i *teenagers*. La rivoluzione culturale del rock si fa spazio anche nelle sale cinematografiche e, per tutti gli anni '50 e '60, i cinema sono pieni di pellicole dove la musica è centralissima e fondamentale non solo come accompagnamento musicale alla storia, ma soprattutto come simbolo ambientale e sociale. Il musicarello non è che uno dei riflessi di questa rivoluzione dove è

«... rappresentato il primo tentativo di descrivere un mondo giovanile nuovo, autonomo, indipendente con propri modelli culturali»¹⁷⁸

Dal punto di vista economico, l'aspetto forse più rilevante del genere *musicarello* è che, nonostante esso si inserisca in uno dei periodi più floridi della cinematografia del paese, questo tipo di film musicale fa parte della nicchia di storia dell'industria cinematografica italiana comunemente chiamato a "basso costo". Se, infatti, il cinema italiano degli anni sessanta vede una concentrazione di film d'autore di qualità, firmati da grandi registi, supportati da budget consistenti e attori di fama internazionale che riscuotono successo non solo a livello nazionale ma nel circuito del cinema internazionale¹⁷⁹, il musicarello riesce ad inserirsi nel panorama dell'intrattenimento pur mantenendo un costo di produzione relativamente basso e riuscendo così a garantire un rapporto profittevole tra costi e ricavi. Questo è possibile grazie ad alcuni fattori che sono stati analizzati dalla letteratura esistente sul tema, e sono in particolare approfonditi in maniera accurata da Claudio Bioni nel libro *Cinema, sorrisi e canzoni: il musicarello*,

¹⁷⁸ Citazione tratta da S. Arcagni, *Dopo carosello: il musical cinematografico italiano*, cit., p. 196.

¹⁷⁹ Citiamo ad esempio, fra i tanti di quell'epoca, i film *Rocco e i suoi fratelli* (film del 1960 diretto da Luchino Visconti), *La dolce vita* (film del 1960 di Federico Fellini) e *Il Gattopardo* (film del 1963 di Luchino Visconti), che sono stati protagonisti di Festival internazionali del film, hanno riscosso grande notorietà al di fuori dell'Italia e sono tuttora considerati capolavori della cinematografia italiana.

in primis, beneficia del fatto che le tecniche cinematografiche dell'epoca sono abbastanza evolute da poter dissimulare una ristrettezza dei mezzi di produzione senza che ciò sia palesemente visibile all'occhio dello spettatore non esperto¹⁸⁰. Il fatto di poter manipolare la percezione di qualità di un film grazie a un numero di tecniche cinematografiche di facile accessibilità, è quanto più importante se si considera che la qualità percepita di un film ha un ruolo fondamentale nei processi di finanziamento e riconoscimento culturale del prodotto cinematografico. Infatti, sono quegli anni in cui il quadro legislativo tende ad aiutare attraverso finanziamenti pubblici il cinema d'autore, fatto che sicuramente ha "favorito la trasformazione di ogni prodotto cinematografico finanziabile dallo stato in un potenziale sito di negoziazione tra diverse concezioni della qualità cinematografica..."¹⁸¹.

Un altro fattore che contribuisce all'economicità della produzione di questo genere di pellicole è il fatto che strutturalmente si tratta di un prodotto che non richiede ambientazioni particolari o spettacolari ma predilige luoghi e situazioni della vita di tutti i giorni nonché sceneggiature semplici, che quindi non necessitano sceneggiatori di alto livello. Il musicarello sembra conoscere il suo periodo di maggiore di successo negli anni 1966-1968, gli anni in cui, non coincidentalmente, la musica cosiddetta pop si diffonde capillarmente e velocemente tra le generazioni più giovani¹⁸².

Verso la fine del decennio, però, le contestazioni studentesche del '68, la nascita dei movimenti femministi e, in generale, i cambiamenti sociali e culturali che attraversano l'Italia, portano ad un crescente interesse per temi più impegnati e critici che allontanano gran parte del pubblico giovanile dalla leggerezza e superficialità che caratterizzava le trame di questi film musicali leggeri. Il cinema italiano comincia a produrre film più impegnati e autoriali;

¹⁸⁰ Un esempio concreto di questa tecnica di dissimulazione è quello del film *Non son degno di te* (film del 1965 con protagonista Gianni Morandi), nel quale il regista Ettore Fizzarotti, specializzato in film musicali, ripropone, attraverso la classica tecnica cinematografica del *flashback*, un segmento proveniente dal precedente film *In ginocchio da te* (film del 1964 sempre interpretato da Gianni Morandi), strategia di riciclo di una scena importante che ovviamente permette al regista di risparmiare sulla produzione del film.

¹⁸¹ Citazione tratta da C. Bioni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*, cit., p. 37.

¹⁸² Così ancora C. Bioni, op. cit., p. 73.

registi come Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini creano pellicole che esplorano temi complessi ed esistenzialisti spostando, probabilmente, l'attenzione del grande pubblico verso argomenti più profondi e facendo ombra a quella parte di cinema leggero e senza pretese di cui il musicarello faceva parte¹⁸³. Un altro fattore che contribuì al declino di questo genere cinematografico è sicuramente la diffusione della televisione, che verso la fine degli anni '60 diventa la forma di intrattenimento più popolare grazie alla presenza di programmi televisivi e di varietà che offrono un'esperienza comparabile a quella del cinema senza pretendere il costo di un biglietto. Inoltre, visto che il musicarello si basava sul successo commerciale dei cantanti che ne erano protagonisti, il declino dell'industria musicale italiana a partire dagli anni '70 a favore della musica internazionale è stato un altro fattore che ha in parte determinato le sorti di quel genere di intrattenimento¹⁸⁴.

4.7. L'importazione dei format americani e inglesi (gli anni '80-'90)

Mentre abbiamo a lungo analizzato lo sviluppo del musical negli Stati Uniti, e più in particolare a Broadway, è importante sottolineare che anche nel Regno Unito la *musical comedy*, e poi successivamente il musical, hanno avuto un ruolo di estremo rilievo e popolarità nel panorama teatrale britannico e che l'Inghilterra ha una vastissima produzione di spettacoli di teatro musicale leggero che esporta in tutto il mondo. Già nel 1663, il Theatre Royal di Drury Lane fu costruito a Londra su richiesta di Thomas Killigrew, un noto impresario teatrale e drammaturgo dell'epoca: è il teatro più antico del West End, ufficialmente chiamato Theatre Royal quando aprì per la prima volta. Non fu fino al 1806 che fu costruito il successivo grande teatro nel West End. Il Sans Pareil, ora noto come Adelphi Theatre, seguito dai teatri Garrick e Lyric. Quando arrivò il XX secolo, Theatreland era in pieno fermento, con lo spettacolo più longevo nella storia del teatro, *The Mousetrap*, che aprì per la prima volta nel 1952 all'Ambassadors Theatre. In oltre 60 anni, più di 10

¹⁸³ P. Bondanella, *A History of Italian Cinema*, New York, Bloomsbury, 2017.

¹⁸⁴ P. Prato, *La musica italiana: una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010.

milioni di persone hanno visto lo spettacolo e questo numero continua a salire, poiché è ancora in corso oggi. Considerando anche che il West End è la patria di altri spettacoli epici come *Les Misérables*, che ha aperto nel 1986, e *Il Fantasma dell'Opera* del 1990, è evidente che la zona è stata e resta un polo di eccellenza teatrale che resterà in attività per ancora tanti anni¹⁸⁵. Il musical anglosassone ha sviluppato sin dagli anni Trenta un sistema produttivo autonomo e consolidato, in gran parte ignorando il resto dell'Europa ed è solo alla fine del Novecento, influenzato sia dall'americanizzazione del panorama culturale sia dal declino del teatro d'opera, che fatica a rinnovarsi e a mantenere l'interesse del pubblico, che questo genere comincia a farsi strada come forma spettacolare regolare. La sua presenza si è affermata inizialmente in Germania, il primo Paese europeo ad accogliere il musical anglosassone, e successivamente in Italia con la Compagnia della Rancia di Saverio Marconi. In Francia, la produzione di musical di alta qualità è stata discreta dagli anni Ottanta e Novanta, con opere pensate in Francia ma prodotte a Londra, e tra queste, spiccano i due epici e ormai intramontabili spettacoli firmati da Claude-Michel Schönberg, che ne ha composto la musica, e Alain Boublil, che ne ha scritto il libretto: *Les Misérables*¹⁸⁶, che debutta al Barbican nel 1985, e *Miss Saigon*¹⁸⁷, forse uno dei più acclamati musical del secolo, in

¹⁸⁵ *History of the West End of London*, Westend.com, 2023

¹⁸⁶ *Les Misérables* è il musical che ha avuto più produzioni contemporanee (quindici contemporaneamente) di qualsiasi altro musical nella storia, come confermato dal Guinness dei Primati, e ha vinto oltre settanta importanti premi teatrali, tra cui un Olivier, un Tony e un Grammy. *Les Misérables* è stato tradotto in ventuno lingue diverse, tra cui fiammingo, estone e castigliano e una trasposizione cinematografica del musical teatrale, con Hugh Jackman e Anne Hathaway, è stata rilasciata a Natale del 2012. Dopo la prima mondiale della versione originale in francese, Herbert Kretzmer e James Fenton furono incaricati di adattare il materiale in lingua inglese e questa versione fu messa in scena nel 1985 al Barbican Arts Centre di Londra. Il 4 dicembre 1985, la produzione della versione inglese debuttò al Palace Theatre di Londra, trasferendosi successivamente il 3 aprile 2004 al Queen's Theatre. È diventato il secondo musical con la durata più lunga al mondo e la seconda produzione più longeva nel West End. Il musical ebbe la sua prima americana nel 1986 e debuttò poi a Broadway nel 1987. La produzione originale chiuse il 18 maggio 2003, diventando il terzo musical di Broadway con la durata più lunga nella storia. (dal sito del [Music Theatre International](http://MusicTheatreInternational.com)).

¹⁸⁷ Come fa notare l'articolo di M. Paulson, *The Battle of 'Miss Saigon': Yellowface, Art and Opportunity*, del 17 marzo 2017 sulla versione online del New York Times, è

scena al *Théâtre Royal* dal 1989. A Parigi, invece, è l'italiano Riccardo Cocciante, nei suoi anni successivi alla carriera di cantautore, a produrre opere significative come *Notre Dame de Paris* nel 1998 e *Le Petit Prince* nel 2002¹⁸⁸.

L'Italia che, durante gli anni Sessanta e Settanta, aveva visto fiorire prima la rivista teatrale e poi la commedia musicale per così dire "all'italiana", comincia ad interessarsi al musical d'oltreoceano solo negli anni 1980 quando la Compagnia della Rancia, per prima e con grande intuizione artistica e commerciale, inizia ad importare i musical americani e britannici adattandoli al pubblico italiano. Nei suoi primi anni di attività, la Compagnia esplorò un vasto repertorio di prosa, spaziando da Goldoni al teatro dialettale, dalla tragedia greca al teatro d'animazione, dal '500 all'umorismo pungente di Campanile fino al dramma religioso di Bernanos e alternò produzioni destinate al pubblico giovane e adulto, privilegiando

interessante ricordare che il musical *Miss Saigon* creò varie controversie. Lo spettacolo nacque con l'idea di creare un musical che esplorasse la fine della Guerra del Vietnam attraverso una travagliata storia d'amore tra una barista vietnamita e un affascinante soldato dell'esercito americano. Il musical, nel corso di oltre 28 anni, ha assunto la dimensione di uno dei più celebri successi del teatro musicale, nonché uno dei più divisivi e contestati e ha fatto il suo ritorno a Broadway, dopo quasi vent'anni dall'ultima esibizione, nel 2001. Tuttavia, lo spettacolo ha subito notevoli trasformazioni nel corso degli anni, e queste modifiche narrano una storia differente: quella dell'impatto della controversia di *Miss Saigon* sull'industria teatrale. Il debutto londinese di *Miss Saigon* nel 1989, infatti, vedeva l'acclamato attore britannico bianco Jonathan Pryce, il quale indossava una protesi per alterare la forma degli occhi e del trucco per cambiare il colore della pelle, nel ruolo del protagonista, un losco protettore eurasiatico noto come "l'Ingegnere". Questo diede luogo a moltissime controversie e proteste a Broadway, dove attori e spettatori contestavano il fatto che un attore di razza caucasica interpretasse il ruolo di un asiatico. Tuttavia, lo spettacolo sbarcò comunque a Broadway nel 1991, e per l'occasione, Pryce aveva abbandonato l'utilizzo di protesi e trucco e, dopo aver vinto un Tony Award e lasciato lo spettacolo, i produttori cambiarono approccio, e infatti, negli anni successivi, scelsero solo attori di origine asiatica per interpretare l'Ingegnere, sia a Broadway che nei tour negli Stati Uniti. Nonostante questo, non tutte le controversie sono state mitigate. I critici dello spettacolo, che tentarono invano di fermare la produzione iniziale e che l'hanno periodicamente contestato da allora, sostengono che lo spettacolo perpetui un'indesiderata rappresentazione degli asiatici.

¹⁸⁸ A. Rusconi, [*Il musical europeo*](#), fa parte di *Storia della civiltà europea* a cura di U. Eco, *Encyclomedia*, 2014.

generi teatrali poco diffusi in Italia. Successivamente, seguendo la passione del direttore artistico Saverio Marconi, la Compagnia della Rancia si affermò nella produzione dei più celebri musical internazionali, tradotti integralmente in italiano. Così facendo, la Compagnia della Rancia contribuì in modo determinante alla diffusione di questo genere e alla creazione di un vero e proprio nuovo mercato nel nostro paese¹⁸⁹. Il primo musical straniero a essere prodotto dalla Compagnia é *La piccola bottega degli orrori*, musical americano del 1982 che ha stabilito il record come lo spettacolo off-Broadway di maggior incasso di tutti i tempi¹⁹⁰, che viene tradotto e adattato e messo in scena nel 1988. La Compagnia della Rancia si cimenta successivamente con il classico di Broadway *A chorus line*, che nel 1990 riscuote un grande successo e dimostra che in Italia è possibile realizzare un musical, introducendo la figura del *performer*, artista completo capace di recitare, cantare e ballare.

«“Broadway all’italiana” titola la stampa dopo il debutto di *A Chorus Line* al Festival di Todi nel 1990, ed è la spinta a proseguire sulla strada del musical, firmando la regia di quasi tutti i titoli prodotti da Compagnia della Rancia, tradotti interamente in italiano»¹⁹¹.

In seguito, la compagnia alterna produzioni di musical italiani (tra cui alcuni classici di Garinei e Giovannini) con musical stranieri e

«nel 1997 Compagnia della Rancia produce *Grease*, il primo long-running show italiano – protagonisti Lorella Cuccarini e Giampiero Ingrassia – che, in pochi mesi e in sole due città, batte ogni record di pubblico e di incasso; dopo 20 anni *Grease* è diventato un “classico” nella programmazione dei teatri che ospitano musical, continua a collezionare sold-out (oltre 1.750.000 spettatori) e ha coinvolto, negli anni, oltre 170 artisti, rappresentando per molti di essi un trampolino di lancio e un vero

¹⁸⁹ Dal sito web della Compagnia della Rancia.

¹⁹⁰ Dalla biografia di Alan Menken, compositore delle musiche della versione originale de *La piccola bottega degli orrori*, sul sito Stageagent.com.

¹⁹¹ Citato dall’articolo *Saverio Marconi: 50+1 anni di carriera* dal sito web del giornalista e critico teatrale [Flaminio Boni](#).

e proprio fenomeno “pop” che continua a conquistare il pubblico»¹⁹².

¹⁹² Citato dal [sito web della Compagnia della Rancia](#).

Capitolo 5

Produzione, distribuzione e gestione del teatro italiano

5.1. Il capocomico e l'impresario

Dal punto di vista organizzativo e antropologico, il modo in cui il teatro si è organizzato negli ultimi secoli non è radicalmente mutato e certe strutture produttive e di mercato sono rimaste solide nel tempo pur dovendo adattarsi a una miriade di cambiamenti politici, economici e sociali. Nel 1400, le compagnie teatrali iniziarono a emergere e a svilupparsi in tutta Europa, specialmente in Italia, dove nacque la Commedia dell'Arte, un nuovo stile di teatro per l'epoca che era basato sull'improvvisazione, sulle maschere e sui personaggi tipici, ed ebbe un'influenza duratura sul teatro europeo. Le *compagnie dell'arte*, originarie dell'Italia del XV secolo, rappresentano uno dei più importanti sviluppi teatrali dell'epoca e sono all'origine del teatro contemporaneo sia dal punto di vista artistico che organizzativo. Le compagnie teatrali di Commedia dell'Arte erano formate da attori professionisti che si specializzavano in determinati ruoli, come il servo Arlecchino, il vecchio Pantalone o la giovane e bella Colombina, personaggi facilmente riconoscibili dal pubblico grazie alle loro maschere e costumi distintivi; gli attori improvvisavano le loro performance basandosi su una serie di "lazzi" o situazioni comiche tipiche e scenari di base. La compagnia teatrale dell'epoca era fondamentalmente costruita intorno al *capocomico* che, a seconda dei casi, poteva essere l'attore più importante del gruppo, quello più esperto o più anziano, ma che spesso fungeva anche da autore delle tracce che venivano utilizzate per l'improvvisazione teatrale su cui si basavano gli spettacoli dell'epoca e sul quale, soprattutto, gravavano le responsabilità organizzative, legali ed economiche delle messe in scena. Il capocomico aveva quindi un ruolo fondamentale sia all'interno che all'esterno del palcoscenico, dovendo, da un lato assicurare il successo dello spettacolo stabilendone la struttura, creandone il repertorio di scena, la gestione e la formazione degli attori, assicurandone quella che ai nostri giorni chiameremmo la *direzione artistica*, e dall'altro organizzandone la parte

economica, assicurando il rispetto delle regole locali e garantendo che la compagnia teatrale avesse il supporto dei mecenati di turno, quindi agendo a tutti gli effetti come un impresario. La compagnia teatrale che si creava attorno al capocomico, a sua volta, era una struttura molto spesso, ma non necessariamente, familiare, un gruppo di individui accomunato dalla vita di tournée e dalle caratteristiche sempre peculiari del lavoro teatrale. Per citare l'autrice e esperta di teatro Mimma Gallina:

«La compagnia è quindi da un lato un'entità giuridico/imprenditoriale/organizzativa, dall'altro artistica, ed era ed è rimasta per molti aspetti una particolarissima entità antropologica»¹⁹³.

La persona del capocomico permane a lungo nella storia del teatro italiano ed europeo. L'evoluzione di questa figura è strettamente legata alle trasformazioni delle forme teatrali e dei contesti culturali in cui si è sviluppata. Con la progressiva diminuzione dell'influenza della Commedia dell'arte e l'affermarsi del teatro di prosa e dell'opera, la figura del capocomico si adattò a questi nuovi contesti.

A partire dal Settecento, soprattutto per adeguarsi alla necessità di reperire e investire capitale in un mercato sempre più complesso, si assiste alla nascita dell'*impresario* così come lo intendiamo modernamente, e cioè

«una figura autonoma, legata a volte a un teatro, a volte evoluzione del capocomico in organizzatore e imprenditore teatrale. Impresario, appunto; un'altra parola polverosa, ma compresa e utilizzata – in italiano – in tutto il mondo che sembra collocare il nostro teatro all'origine, se non di una concezione industriale, di una consapevolezza imprenditoriale dello spettacolo a livello internazionale»¹⁹⁴.

Il fatto stesso che la parola *impresario* sia di origine italiana e sia stata mantenuta così nelle diverse lingue ci fa capire che il modo di concepire imprenditorialmente lo spettacolo nasce proprio in Italia e si propaga velocemente sia in Europa che oltreoceano. L'*impresario* diventa infatti la

¹⁹³ M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, gestione, distribuzione nel sistema italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 22.

¹⁹⁴ Ancora M. Gallina, op. ult. cit., p. 23.

figura chiave del sistema produttivo teatrale e dello spettacolo in generale, il personaggio a cui fanno capo l'organizzazione, la gestione finanziaria e il savoir-faire necessario per produrre spettacoli dal vivo che siano considerati di qualità e che possano essere immessi sul mercato. È una figura che, per essere credibile, deve incorporare un certo tipo di capacità manageriali ma anche un particolare istinto artistico che gli permette di selezionare attori, testi, titoli per catturare l'attenzione del pubblico e del mercato. L'impresario non è solamente l'anima business dietro la messa in scena, ma il suo ruolo è comparabile a quello dell'autore dello spettacolo stesso in quanto ne indirizza il destino artistico impartendogli il suo marchio di fabbrica. Anche in tempi più moderni, dove i sistemi produttivi teatrali sono decisamente più complicati e necessitano una logica più commerciale, i ruoli di produzione che sono venuti alla luce rappresentano fondamentalmente l'eredità della figura dell'impresario teatrale del 1700.

Sicuramente, con l'evoluzione del teatro di caratteri che nel corso dell'Ottocento si trasmuta in un teatro di regia in Europa, sebbene questo cambiamento si affermi in Italia solo verso la metà del Novecento, il sistema della compagnia teatrale, della figura del capocomico e del ruolo dell'impresario finiscono per evolversi e adattarsi in maniere diverse.

Da una parte, il ruolo del capocomico muta da quello originario di primo-attore e capo della compagnia teatrale, a quello di maestro di cerimonie. Infatti, soprattutto con l'emergere del teatro di varietà e del teatro di rivista in Italia a cavallo dei secoli XIX e XX, il capocomico diventa colui che presenta la messa in scena introducendo lo spettacolo e gli attori sul palco ma anche, a volte, partecipando attivamente alla performance attraverso numeri comici o musicali. Certo è che il capocomico, a differenza degli altri membri della compagnia teatrale, aveva un certo tipo di responsabilità ma anche di vantaggi e, come spiega il critico teatrale Nicola Fano parlando della scena del varietà italiano negli anni '30:

«All'epoca, gli artisti di varietà e avanspettacolo potevano farsi scritturare personalmente dai gestori delle sale, garantendosi una paga fissa, tra le 50 e 100 lire al giorno; oppure potevano farsi scritturare da un capocomico che poi "vendeva" la compagnia agli impresari dei teatri. Gli attori più celebri, ovviamente, aspiravano a diventare capocomici perchè trattando con

l'impresario potevano avere sia una paga garantita per l'intera compagnia, sia una percentuale sugli incassi»¹⁹⁵.

Tra i capocomici più celebri degli anni venti e trenta del XX secolo in Italia si colloca Ettore Petrolini, nato a Roma nel 1884, che concentrò inizialmente la sua carriera nel circuito dei caffè concerto dove si esibiva come macchietista, per poi diventare capocomico e vera propria star del circuito teatrale napoletano passando per la rivista e il teatro comico¹⁹⁶. Antonio De Curtis, in arte Totò, nato a Napoli nel 1898, fu sicuramente uno degli attori italiani di più grande successo che, attraverso i decenni, ha percorso tutte le evoluzioni dello spettacolo italiano: dai suoi esordi nel caffè concerto, passando per l'operetta e la rivista, prendendo la guida della sua compagnia teatrale e sbarcando poi sul grande schermo, Totò è sicuramente l'esempio ultimo di teatrante che ha saputo adattare la propria carriera attraversando le fasi più importanti del varietà italiano¹⁹⁷. L'attore napoletano si trasformò in impresario tra il 1933 e il 1940, quando, cavalcando l'onda della moda delle rappresentazioni di avanspettacolo, tendenza in voga a Parigi ma importata dall'America, dove delle piccole compagnie teatrali davano spettacolo un paio di volte al giorno, nei cinema di seconda o terza visione, con spettacoli corti e di basso costo che dovevano provvedere un breve intrattenimento prima dell'inizio della pellicola cinematografica. Numerose compagnie si convertirono all'avanspettacolo e altre nacquero appositamente per mettere in scena rappresentazioni di avanspettacolo, come quelle di Macario, di Rascel e di Totò. Se all'inizio questo genere di teatro non ebbe un grande successo e fu relegato soprattutto alle sale cinematografiche meno conosciute, dal 1937 in avanti, le compagnie di avanspettacolo, come quella di Totò, cominciarono ad attrarre un maggiore seguito e a guadagnare l'interesse della critica, per così dire, più intellettuale, ed a organizzare tournée in giro per l'Italia recitando anche in locali di un certo livello nel centro delle città e non solo nei cinema di periferia. Questo periodo fortunato dell'avanspettacolo andò avanti fino al 1940 quando il genere cominciò a

¹⁹⁵ Cit. N. Fano, *Vieni avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, Milano, Theoria, 1993, p. 64.

¹⁹⁶ [Enciclopedia Treccani](#), alla voce "Ettore Petrolini".

¹⁹⁷ [Enciclopedia Treccani](#), alla voce "Totò".

subire una decadenza che portò lo stesso Totò a sciogliere la sua compagnia¹⁹⁸.

L'avvento del cinema e della televisione portò a una nuova evoluzione della figura del capocomico. Anche se il teatro rimase importante, il capocomico iniziò ad apparire in film e programmi televisivi, mantenendo il ruolo di conduttore e comico. In alcuni casi, il termine "capocomico" venne sostituito con "showman" o "conduttore comico" per descrivere queste nuove figure dello spettacolo. Proprio con l'avvento del cinema e con l'enorme impatto che esso ebbe economicamente sulle piccole compagnie teatrali, si rese necessaria la rivalutazione della figura dell'impresario che era fondamentale per poter organizzare tutti gli aspetti organizzativi e finanziari legati alla messa in scena di riviste teatrali che avevano l'ambizione di essere sempre più sfarzose e imponenti in modo da poter rivaleggiare con il nascente cinema¹⁹⁹. I due tratti fondamentali che storicamente si attribuiscono all'impresario sono la sua capacità di fiutare l'occasione commerciale e la sua inclinazione al rischio che una determinata operazione commerciale comporta. È importante non dimenticare che la figura dell'impresario così come la definiamo ora, si afferma in epoca moderna, nel momento in cui le compagnie teatrali, che operavano quasi esclusivamente in spazi privati, quali le corti e le case patrizie, cercano nuovi modi per rendere redditizia la loro arte e quando il teatro diventa una forma di intrattenimento popolare e a pagamento e non più un divertimento riservato ai più ricchi.

Pare che la prima compagnia lirica a mettere in scena uno spettacolo a pagamento, fu la Manelli e Ferrari nel 1637²⁰⁰. Benedetto Ferrari, figura poliedrica del Seicento veneziano, fu celebre come tiorbista, impresario, librettista e compositore. Originario di Reggio Emilia, si stima che sia nato intorno al 1604 e che abbia iniziato la sua carriera come cantore al Collegio Germanico di Roma nel 1617-18, passando poi alla corte dei Farnese a Parma fino al 1623. Le sue prime composizioni, ora perdute, risalgono al 1623. Nel

¹⁹⁸ V. Paliotti, *Totò in avanspettacolo*, articolo tratto dal sito Tototruffa2002.it

¹⁹⁹ V. Pittavina, da un approfondimento sull'avanspettacolo tratto dal sito Tototruffa2002.it

²⁰⁰ E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Milano, Mursia, 1990, p. 9.

1633, a Venezia, pubblicò la sua prima raccolta stampata di musica, dedicandola al duca Francesco I d'Este. Dopo aver lasciato la corte di Parma, non si hanno molte informazioni su Ferrari fino al suo arrivo a Venezia nel 1637. È qui, che, insieme a Francesco Manelli, contribuì alla prima rappresentazione pubblica di un dramma per musica al Teatro San Cassiano. L'opera, intitolata *L'Andromeda*, segnò l'inizio del melodramma come spettacolo a pagamento. Ferrari fu coinvolto come librettista, tiorbista e impresario. Il successo portò alla realizzazione di un altro lavoro l'anno successivo, *La maga fulminata*, sempre al Teatro San Cassiano²⁰¹. Come spiega lo scrittore Emilio Pozzi, l'*Andromeda* non rappresenta un'opera particolarmente fondamentale dal punto di vista artistico, ma segna un crocevia importante nella storia dell'organizzazione teatrale, proprio perché la compagnia Manelli e Ferrari, per la prima volta, rilevò dalla famiglia Tron, proprietaria all'epoca del teatro San Cassiano, la platea del teatro e ne vendette le sedie per 4 lire l'una a degli spettatori paganti²⁰².

La figura dell'impresario, che come è stato discusso precedentemente, non è sempre nettamente delineata nella sua definizione, visto che a tratti si confonde con quella del capocomico, del produttore o del proprietario o gestore di teatro, rappresenta sicuramente il tratto d'unione tra arte e denaro. Anche se spesso la persona dell'impresario viene dipinta come avida di denaro, distaccata dalla dimensione artistica dell'arte che produce e lontana dalle persone che invece affrontano il palcoscenico, è importante sottolineare che senza l'impresario, si perderebbe l'essenzialità di colui che pensa agli aspetti concreti della messa in scena di uno spettacolo, quali, in primis, i finanziamenti necessari alla rappresentazione, alla logistica, al buon funzionamento della compagnia e di tutti i suoi elementi, alla scelta delle opere da rappresentare e mille altri elementi senza quali uno spettacolo teatrale resterebbe assolutamente effimero. Il teatro nasce dall'estro e dalle idee degli artisti che lo concettualizzano ma, nella realtà delle cose, è fatto soprattutto di posti, oggetti e attrezzature che vanno procurate, pagate e fatte

²⁰¹ Dal sito della Biblioteca digitale licei musicali e coreutici dell'Università degli studi Roma Tre, dipartimento di filosofia, comunicazione e spettacolo, alla voce Ferrari, Benedetto.

²⁰² E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, cit., p. 9.

funzionare. Proprio per questo motivo, i primi impresari teatrali della storia del nostro e di tanti altri paesi, non tardarono a rendersi conto che avere un teatro proprio da gestire indipendentemente, avrebbe reso il loro lavoro molto più facile²⁰³. Fra i primissimi che ebbero questa illuminazione ci fu Angelo Carasale di cui mancano luogo e data di nascita, ma di cui si parlò molto poichè associato a progetti architettonici di rilievo a Napoli, come il teatro San Carlo, il palazzo di Capodimonte e la villa reale di Portici. Sebbene sia stato talvolta considerato un architetto, sembra che fosse piuttosto un imprenditore che svolse diverse mansioni, come costruttore, organizzatore di eventi e appaltatore delle fabbriche regie e dei vestiari militari, dimostrandosi un versatile factotum borbonico, dotato di ingegno, ma anche senza scrupoli. Originariamente ferraio, Carasale divenne un favorito del viceré Michele Federico d'Althaus durante il dominio austriaco, grazie alle sue capacità organizzative e pratiche, come l'organizzazione della festa nel 1724, in cui celebrò la riconferma del viceré per un altro triennio, illuminando la sua casa e organizzando spettacoli per l'intera popolazione, oltre a finanziare un'opera in musica in onore del viceré. Carasale fu soprattutto un impresario di successo e non solo collaborò alla costruzione del Teatro Nuovo, costruito nei quartieri spagnoli di Montecalvario, e fu alla gestione dello stesso per lungo tempo, ma successivamente, lasciò la direzione del teatro per gestire il teatro San Bartolomeo, il principale teatro sostenuto dal governo e frequentato dall'aristocrazia napoletana²⁰⁴.

Molto è stato scritto, in negativo e non, sulla persona dell'impresario ma nel contesto delle industrie culturali ed economia culturale, l'attività dell'impresario – definito “colui che, pur non essendo direttamente coinvolto nell'attività artistica, organizza produzioni teatrali a proprie spese e rischi

²⁰³ Ivi, p. 10.

²⁰⁴ Da un approfondimento di A. Venditti, del *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 19* (1976), alla voce *Angelo Carasale*, Enciclopedia Treccani. Il ruolo del Carasale, non solo come impresario teatrale ma come costruttore per la Corte napoletana, fu ancora più rilevante nella costruzione del nuovo teatro, il Teatro S. Carlo, inaugurato a Napoli il 4 novembre del 1737 con “L'Achille in Sciro”, cfr. I. Zilli, *Carlo di Borbone e la rinascita del Regno di Napoli. Le finanze pubbliche (1734-1742)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp.173-175.

finanziari”²⁰⁵ – è stata paragonata a quella dell’imprenditore. Queste analisi tendono in generale a trascurare gli aspetti politici/istituzionali ed economici, che invece sono fattori importanti; mentre da un lato l’impresario prende decisioni artistiche o le influenza, dall’altro affronta spese e rischi contingenti e ciò non significa che nel corso degli anni non abbia beneficiato di contributi sia da parte di agenzie governative centrali che periferiche. Questi sono stati concessi in fasi alternate dal XVII al XIX secolo, codificati dal regime fascista che, per ragioni politiche, divenne uno Stato-Impresario, e poi estesi quando l’Italia divenne una repubblica, regolamentando la produzione nel suo complesso²⁰⁶.

5.2. Remigio Paone: lo Ziegfeld italiano

Figura chiave del teatro musicale leggero italiano, e quello che è considerato uno degli impresari più importanti del panorama teatrale del nostro paese, fu sicuramente Remigio Paone. Paone nacque a Formia il 15 settembre 1899. Si dice della sua figura:

«Brillante, dinamico, sempre pieno di entusiasmo e progetti, alle conoscenze tecniche e alle capacità pratico-organizzative, Paone univa, secondo Giorgio Strehler, una molteplicità di interessi, di curiosità e [...] una capacità di intuizioni straordinaria»²⁰⁷.

Durante gli anni universitari, Paone fu parte degli *Sciacalli*, un gruppo di giovani oppositori del tradizionale repertorio teatrale, impegnati nella promozione dei nuovi autori come Galeazzo Ciano e Orio Vergani. Come racconta Paone stesso in un’intervista di Giuseppe Grazzini:

«La prima cosa seria per il teatro l’ho fatta quando mi sono unito agli Sciacalli. Non era un’associazione segreta: era un gruppo di appassionati del teatro, gente viva e maledetta, che pretendeva

²⁰⁵ Dalla voce “Impresario”, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1959, vol.VI, col. 516.

²⁰⁶ D. Manetti, *Financing culture and theatre: Remigio Paone between economics and politics (1899-1977)*, *The Journal of European Economic History*, 2020, Associazione Bancaria Italiana, Roma, Vol. 49, n. 1, pp. 143-165.

²⁰⁷ Citato in un approfondimento di D. Manetti, dal *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 81 (2014), alla voce *Remigio Paone*, Enciclopedia Treccani.

qualcosa di nuovo. C'era mio fratello Mario, c'era Galeazzo Ciano – un Ciano giovane, ribelle, antifascista – c'era Corrado D'Errico, tanti amici. Andavamo in loggione pagando il nostro biglietto, liberi di applaudire e di fischiare, di attaccar briga con autori, impresari, attori, con tutto il pubblico, il più delle volte: un po' teppisti forse, ma teppisti che imposero i sei personaggi di Pirandello, quando la buona società si rifiutava di accettarlo. Vorrei che ce ne fossero, oggi, di quei teppisti. Erano belle battaglie quelle: urla, insulti, botte da orbi, poi arrivava la polizia, si finiva tutti dentro, e si improvvisavano recite davanti ai commissari di notturna: tanto il mattino dopo il vecchio Ciano, non vedendo il figlio a casa, telefonava al Questore e ci rimettevano fuori»²⁰⁸.

Il suo interesse per il teatro crebbe gradualmente, specialmente grazie all'influenza di Anton Giulio Bragaglia e, nel 1929, oltre ad interpretare ruoli da attore, assunse la gestione della compagnia teatrale di Sem Benelli, aiutandola a superare numerose difficoltà finanziarie.

«La vita conosce le sue strade curiose per arrivare. Per Remigio Paone la strada passò proprio attraverso quella banca, nel 1929, per caso. Paone si trovava a Milano, nella sede centrale, quando arrivò Sem Benelli. Era disperato. La sua compagnia, appena costituita, aveva già divorato per una serie di circostanze sfortunate, tutto il capitale, e i debiti cominciavano a sommarsi ai debiti. Artisti e personale erano fermi a Bergamo, e occorrevano, intanto e subito, trentamila lire. Sem Benelli conosceva il direttore della banca, ed era molto probabile che il prestito gli venisse accordato: ma quel giorno il direttore non c'era. C'era però Remigio Paone, un giovanotto che aveva un libretto di risparmio suo personale, con trentamila lire e spiccioli. La carriera di Remigio Paone impresario è cominciata così, con quelle trentamila lire prestate a Sem Benelli. “Si interessi un po' della mia amministrazione” gli aveva detto Sem Benelli. E Remigio Paone se ne interessò. Seguì le sorti di quella compagnia, di quegli artisti: poi di tante altre compagnie, di tanti altri artisti, per anni e anni, uno spettacolo dopo l'altro, sull'altalena

²⁰⁸ Da un articolo di G. Grazzini, *Il favoloso Signor Errepi*, dalla rivista *Epoca*, anno XIV, n. 682, 20 Ottobre 1963.

vertiginosa del successo e delle crisi, degli entusiasmi e delle disperazioni, dei capricci, mille e una storia uguali e diverse, per tutta la vita»²⁰⁹.

Questo segnò il suo impegno totale nell'organizzazione teatrale e l'anno successivo, insieme a Bragaglia, si lanciò in una produzione teatrale rischiosa e audace: portò per la prima volta in Italia *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, ribattezzandola *La veglia dei lesto-fanti* e presentandola come una *commedia jazz*, come indicato sulla locandina pubblicitaria. Paone si era occupato dell'organizzazione dello spettacolo che, la prima sera della rappresentazione, guadagnò diciassette-mila lire, una cifra che rappresenta un vero primato per l'epoca. Purtroppo però lo spettacolo, dopo la prima, sprofondò nell'insuccesso e non seppe replicare i guadagni della prima sera²¹⁰.

Negli anni '30 l'industria teatrale italiana entrò in una fase critica di difficoltà nel marketing dello spettacolo dal vivo e, nel 1934, Paone, mirando a "moralizzare" il settore dell'impiego nelle compagnie teatrali, fondò e diresse l'Unione Nazionale delle Arti Drammatiche (UNAD), un'organizzazione che, applicando gli stessi principi in tutto il territorio del paese, aveva l'obiettivo di autoregolare la concorrenza garantendo costi più bassi per le compagnie e una distribuzione più equa delle rappresentazioni. Nell'ottobre del 1934 c'erano 241 compagnie associate, e 361 l'anno successivo. L'UNAD forniva 1.404 contratti. Nel 1935, UNAD divenne UNAT (Unione Nazionale dell'Arte Teatrale) ricevendo i complimenti da parte di Ciano, Ministro della Stampa e della Propaganda. Fondata sotto l'egida della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo (FNFIS), UNAT era un'associazione interaziendale tra espositori e capocomici, responsabile di estendere l'organizzazione dei circuiti a opera, concerti sinfonici, operetta, riviste e spettacoli di varietà. Poco dopo, il governo sopprimeva la mediazione privata, quella che finora era la funzione dell'agente, e assegnava a UNAT il diritto esclusivo di stipulare contratti, sanzionato da tre regolamenti corporativi. Gli spettacoli di varietà generavano un fatturato annuo di 40 milioni di lire (circa quanto opera e teatro combinati), ma i capocomici improvvisati avevano ridotto questo genere a un campo

²⁰⁹ Ivi.

²¹⁰ E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, cit., p. 30.

dominato dall'ignoranza, pratiche scorrette e il flagello della mediazione privata, che divenne "un ricatto sul lavoro", con l'agente che di solito richiedeva il 10% o più, e il gestore del locale che prendeva percentuali ancora più elevate. In collaborazione con la Federazione dello Spettacolo, Paone agì per rilanciare questo settore. Erano coinvolte all'epoca 175 compagnie e 1.791 contratti erano stati stipulati, mentre solo le compagnie che rispettavano pienamente le normative sull'impiego avrebbero ricevuto sovvenzioni. Nel periodo 1935-36 il numero dei contratti salì a 4.155 per un valore di 19.168.415 lire, rendendo possibile la totale "UNAT-izzazione" dello spettacolo di varietà, e nel 1937 furono stipulati 1.283 contratti per compagnie teatrali. Mentre tutto ciò confermava il nuovo ruolo degli uffici pubblici e dei sindacati nel mercato teatrale rispetto allo Stato liberale, significava inevitabilmente l'esercizio del controllo politico sulle compagnie. Paone guidò l'UNAT per fornire servizi sempre più ampi, con un budget che passò dai 33.000 lire originali a 900.000 nel 1938, quando lasciò l'agenzia. Gestendo tutte le transazioni commerciali delle compagnie in Italia, operava in condizioni virtualmente monopolistiche e i suoi uffici divennero il centro del mondo teatrale. Questo lo portò a lavorare a stretto contatto non solo con De Pirro, ma anche con Eitel Monaco, membro del Consiglio della Corporazione dello Spettacolo, e poi Direttore della FNFIS²¹¹.

L'avventura alla gestione dell'UNAT finisce nel 1938 quando Paone diventa esercente, in società con Angelo Rizzoli, del Teatro Nuovo a Milano, dove vanno in scena spettacoli di prosa ma anche operette e riviste delle compagnie più in voga del momento. Successivamente al Nuovo, Paone gestisce per dieci anni il Carignano di Torino e poi anche il Manzoni di Milano e il Quattro Fontane di Roma. La sua "ditta", chiamata Errepì, produce sia riviste sia prosa ma ha principalmente il talento di scoprire e ingaggiare i migliori attori del paese, fiuto e intuizione che varranno a Paone il titolo dello Ziegfeld italiano, soprattutto per quello che ha realizzato nel campo della rivista, lanciando grandi nomi e star che diventeranno memorabili nel panorama teatrale italiano, guadagnando, ma anche perdendo, milioni di lire.

«(...) Ma io mi sono convinto che il mio mestiere, con tutti gli imponderabili che si incontrano sulla strada, è più azzardato che il gioco in borsa. Ogni volta si rischiano milioni. Potrei fare una

²¹¹ D. Manetti, *Financing culture and theatre*, cit., pp. 143-165.

lista lunga così di iniziative in cui ci ho rimesso dei quattrini. Ma non sono tutte iniziative di cui mi pento. Anzi, una di quelle che mi è più cara, Carosello napoletano, anche se mi è costata parecchio, l'avrei rifatta. Un impresario è anche un poeta; certo é un giocatore»²¹².

5.3. Dal teatro di compagnia al teatro di regia

Se, come si è menzionato, in Italia la concezione di compagnia teatrale tradizionale rimane centrale nel modo di ideare e produrre uno spettacolo fino agli anni '50, nel resto del mondo si afferma la struttura del teatro di regia che costruisce gli spettacoli intorno ad un'idea unitaria, ad un nucleo di senso che guida tutte le scelte interpretative incluse quelle relative agli attori»²¹³.

L'Italia, dal canto suo, è rimasta per lungo tempo distaccata da questo processo di evoluzione del modo di fare teatro, che ha visto emergere la figura del regista. Il sistema delle compagnie teatrali tradizionali, incentrata, come abbiamo detto, sulla figura del capocomico, la cui principale ambizione più che artistica era quella di generare profitti riempiendo le sale teatrali durante gli spettacoli, permane a lungo e subisce un'evoluzione più tardi rispetto al resto d'Europa.

L'idea del regista teatrale, inteso come colui che ha il compito di gestire e perfezionare il lavoro scenico, nasce intorno al 1900 a Mosca, dove Kostantin Stanislavskij, nato a Mosca nel 1863, per primo rifletté sull'importanza del ruolo dell'attore che, a suo avviso, per avere un impatto significativo sul pubblico, doveva appropriarsi delle caratteristiche psicologiche del personaggio interpretato e non limitarsi a recitare il copione senza incorporarne la natura interna del personaggio²¹⁴. La dedizione e l'ambizione di Stanislavskij nel trovare un modo per rendere il teatro moderno più significativo e integro a livello artistico fu tale da portarlo a

²¹² Cit. di Remigio Paone tratto da E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, cit., p. 34.

²¹³ Così M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, gestione, distribuzione nel sistema italiano*, cit., p. 23.

²¹⁴ [Encyclopaedia Britannica](#), alla voce "Kostantin Stanislavskij".

creare un metodo specifico che aiutava gli attori a incorporare i propri stati emozionali nella recitazione aiutandosi con le proprie esperienze e memorie personali. Questo metodo fu, in parte, adottato da molti registi e attori del teatro moderno ed è anzi considerato l'antecedente diretto del famoso *method acting* utilizzato dal celebre *The Actors Studio* di New York, che può vantarsi di avere avuto tra i suoi studenti un numero impressionante di star hollywoodiane²¹⁵. Un altro personaggio che fu centrale nella nascita del teatro di regia fu André Antoine, nato a Limoges nel 1854; nel 1887 egli fondò il Théâtre Libre di Parigi, un teatro indipendente e privato. Antoine introdusse per primo una concezione più naturalista e realista del teatro, basata sull'idea che la scenografia teatrale gioca un ruolo cruciale nella costruzione del personaggio di una messa in scena e che essa deve fedelmente riprodurre ogni aspetto della vita reale²¹⁶.

Nel frattempo, in Italia, la scena teatrale era ancora intrappolata nei vecchi schemi che vedevano il capocomico elaborare lo spettacolo secondo i propri gusti e inclinazioni personali e non veniva ancora presa in considerazione una gestione dello spettacolo capace di armonizzare tutti gli elementi facenti parti dell'ecosistema teatrale.

La svolta verso un teatro di regia simile a quello che sarebbe poi divenuto quello dominante, ed ancora attuale, viene compiuta in Italia con la figura di Virginio Talli (1858-1928) che fu il primo a mettere in scena nel nostro paese un tipo di allestimento caratterizzato da una visione registica dello spettacolo; Talli lavorò come direttore artistico per numerose compagnie dell'epoca²¹⁷.

Altro ruolo centrale in questa evoluzione artistica e metodologica ebbero le figure di Gabriele D'Annunzio ed Eleonora Duse, che per primi cercano di creare un modo di fare teatro più moderno e artisticamente integro. È grazie a loro che il testo dello spettacolo prende un ruolo centrale, contrariamente a quanto avveniva nel teatro di improvvisazione della Commedia dell'Arte, ed è sempre grazie al loro intuito che l'attore viene

²¹⁵ [Encyclopaedia Britannica](#), alla voce "The Actors Studio".

²¹⁶ [Encyclopaedia Britannica](#), alla voce "Théâtre Libre".

²¹⁷ R. Bramante, *Le origini della regia teatrale in Italia*, *Quartaparete.it*, 12 maggio 2020.

responsabilizzato, imponendogli di conoscere a memoria e interpretare nella maniera più artisticamente soddisfacente il copione della *pièce*, al di fuori delle proprie battute specifiche. Questo rinnovamento venne ulteriormente confermato e messo in pratica da Luigi Pirandello, che insistette nel mettere il copione al centro dello spettacolo e che obbligò i suoi attori a conformarsi il più possibile al testo per fare emergere la psicologia viva dei suoi vari personaggi²¹⁸.

Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) è stato indubbiamente il primo vero teorico della regia teatrale in Italia che arrivò al teatro inizialmente in qualità di scenografo, Bragaglia ha chiarito le sue idee sulla messinscena principalmente nelle sue due opere *Del teatro teatrale ossia del Teatro e Variazioni sulla regia* nelle quali egli sosteneva che in uno spettacolo teatrale tutti gli elementi dovrebbero trovare un equilibrio armonico tra loro per confluire in un'atmosfera capace di trasmettere il significato e la comprensione dello spettacolo attraverso una dinamica sorprendente e multiforme. Questo approccio era in netta contrapposizione con il cosiddetto "Teatro di pensiero", dove tutto è limitato a ciò che accade sulla scena stessa, con un effetto simile alla "quarta parete", tanto apprezzato da Brecht e da Ionesco²¹⁹.

«Regista era una parola inventata da non molti anni. Traduceva, per suggerimento di un linguista come Bruno Migliorini, il francese *regisseur*. L'introduzione del vocabolo regista è del 1932, vincendola su altre ipotesi: maestro di scena o *corago*, dal greco. Il termine regista figura, nel 1935, nello statuto della Regia Accademia d'arte drammatica, sorta a Roma, per iniziativa di Silvio D'Amico. Peraltro, il primo ad agitare questo problema, era stato nel 1929, proprio lui, Silvio d'Amico, nel saggio fondamentale *Tramonto del grande attore*, con grande chiarezza ed intuizione»²²⁰.

²¹⁸ F. Iacona, *Le origini del teatro di regia in Italia*, [Inchiostro](#), 1° dicembre 2010.

²¹⁹ V., ad es., J.Ch. Von Stein, *The Theater of the Absurd and the Absurdity of Theater: The Early Plays of Beckett and Ionesco*, in E. Penskaya, J. Küpper (a cura di), *Theater as Metaphor*, Berlin, De Gruyter, pp. 217-237.

²²⁰ E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, cit., p. 10.

Dunque D'Amico non solo fu il primo a parlare apertamente di regia in Italia, ma sosteneva anche che la scena teatrale italiana dovesse rinnovarsi privilegiando il suo ruolo culturale e artistico e non solamente quello economico e, secondo il critico teatrale, questa trasformazione poteva avvenire solamente attraverso il teatro di regia.

Silvio D'Amico riteneva anche che la parola, in quanto unico medium comunicativo, fosse centrale nella scena teatrale e che il rispetto del copione era la componente fondamentale dello spettacolo. Questa visione non fu priva di critiche ma non impedì all'esperto teatrale di fondare l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica che diede luce a una vera e propria generazione di talenti come per esempio Luigi Squarzina, Andrea Camilleri, Luca Ronconi, Carmelo Bene e molti altri più recenti.

Quello che è considerato dalla critica il padre della regia teatrale è Luchino Visconti (1906-1976) che, nel suo ruolo di direttore artistico del Teatro Eliseo di Roma, volle appropriarsi della possibilità di poter selezionare gli attori, i testi e le scenografie dei suoi spettacoli, applicando, soprattutto a livello di allestimenti, una cura e precisione nella scelta dei dettagli che, a suo parere, apportava un livello di realismo necessario al successo e all'impatto artistico della *pièce*. Nelle opere di Visconti, lo spettatore veniva accompagnato a rappresentazioni sceniche particolarmente realistiche e a una descrizione dei personaggi molto profonda sotto il punto di vista psicologico, metodi che tuttora vengono ricordati come "realismo viscontiano".

Sotto il punto di vista della regia, fondamentale fu anche l'operato di Giorgio Strehler, che ebbe l'ambizione di trasformare il teatro in una forma d'arte che fosse, non solo significativa dal punto di vista artistico, ma che riflettesse dei valori di alto profilo morale e civile e che avesse coscienza del livello culturale, politico e sociale del suo messaggio. Strehler fondò il Piccolo Teatro di Milano, primo teatro stabile e pubblico indipendente, che nacque nel 1947 e che permise al regista di cimentarsi liberamente alla regia e di includere una dimensione politica nelle sue rappresentazioni, spettacoli che ebbero grande successo sia in Italia che all'estero²²¹.

5.4. L'evoluzione storica della compagnia teatrale in Italia nel '900

²²¹ F. Iacona, *Le origini del teatro di regia in Italia*, cit.

Le innovazioni teatrali alle quali ho appena accennato hanno sicuramente avuto un impatto sulle modalità e le tecniche di fare teatro, nonché sui modelli produttivi e sulla struttura del teatro di compagnia così come tradizionalmente concepito in preesedenza. Bisogna tuttavia notare che, a livello di essenza, la tematica della compagnia non è mai veramente sparita in quanto, per la natura stessa del lavoro teatrale, l'idea di "un gruppo di lavoro" o "un *ensemble*" permane, sebbene con caratteristiche diverse rispetto a quelle che vigevano durante l'epoca della Commedia dell'Arte. Il teatro degli ultimi decenni vede, infatti, compagnie che sono costituite *ad hoc* per una specifica messa in scena, dove gli attori vengono individuati e selezionati dal regista sulla base del testo e dell'idea di quale tipo spettacolo si vuole mettere in scena. Anche a livello giuridico le forme che sono state scelte per gestire il proprio lavoro sono state quelle sociali, le cooperative e i gruppi di teatro, in un qualche modo ponendo al centro l'idea di compagnia²²².

Il concetto di compagnia teatrale è stato, insomma, oggetto di tante discussioni nel nostro paese, che ne hanno analizzato e criticato la forma e il ruolo che essa ha, nelle sue numerose accezioni, sia dal punto di vista imprenditoriale che da quello sociale. Ciò nonostante, come fanno notare gli autori del libro *Attore...ma di lavoro cosa fai?*, il dibattito sulla necessità di avere delle compagnie stabili riemerge regolarmente:

«nei fatti, anche i grandi teatri si occupano molto poco di come comporre le compagnie, e quasi per niente di come condurle: forse perchè gli attori possono essere capricciosi, insicuri, prime donne (come spesso si dice) ma sanno aggregarsi e alla fine in qualche modo "risolvono": con il mestiere, con l'improvvisazione, con l'affiatamento, un pò per celia e un po' per non morir»²²³.

Secondo un'interessante analisi del produttore e organizzatore teatrale Fioravante Cozzaglio fino al secolo scorso, data l'assenza di teatri stabili o centri e organismi per la produzione teatrale, le compagnie teatrali erano gli unici enti a detenere la capacità produttiva di uno spettacolo teatrale. L'unica

²²² M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, gestione, distribuzione nel sistema italiano*, cit., p. 24.

²²³ M. Gallina, L. Monti, O. Ponte di Pino, *Attore... ma di lavoro cosa fai? Occupazione, diritti, welfare nello spettacolo dal vivo*, Milano, FrancoAngeli, 2018, cit., p. 101.

eccezione a questo modello poteva essere rappresentata da rarissimi casi di impresari teatrali che erano a capo della gestione di un teatro e che quindi potevano servirsene come base stabile per la gestione e produzione della loro attività teatrale. Come approfondisce Oliviero Ponte di Pino, il teatro italiano, contrariamente a quanto avviene in altri paesi europei come la Germania, che dal '700 aveva in ogni grande città un teatro municipale con una compagnia stabile, ha da sempre funzionato sulla libera circolazione delle compagnie teatrali. Da un lato, ci sono le compagnie, che storicamente sono sempre state realtà abbastanza piccole, costruite attorno a uno o due primi attori e, tradizionalmente, a gestione per lo più familiare, e dall'altro ci sono i teatri, gestiti da impresari o da società di palchettisti. Questa dinamica cambia radicalmente nella seconda metà del '900, quando i mutamenti del mercato e dell'esercizio teatrale portano le compagnie ad adeguarsi ai vari cambiamenti storici riaggiustando il proprio modo di fare teatro, sia dal punto di vista artistico che organizzativo. Infatti, a partire dal 1947, la nascita del Piccolo Teatro di Milano dà il via alla nascita dei teatri pubblici e soprattutto, si verifica un'espansione del pubblico teatrale che, tradizionalmente borghese, si accresce dando spazio alle classi popolari²²⁴. Sono mutamenti importanti che, ovviamente, hanno un impatto sulla vita delle strutture che producono teatro. Come analizza Cozzaglio:

«Visto da lontano, il fenomeno può essere descritto in questo modo: la società teatrale, nel suo complesso, una volta organizzata quasi esclusivamente in forma di compagnia, ha prodotto, appoggiandosi ai cambiamenti di cultura e struttura sociale, organismi più adeguati ai tempi e più sofisticati rispetto alla forma "elementare" della compagnia; ne è nato una sorta di dualismo tra il "nuovo" e il "vecchio", tra il teatro stabile e il teatro di giro, tra il teatro d'arte e il teatro d'evasione, tra il teatro di "innovazione" e tutto il resto del teatro, che francamente denuncia una certa miopia nella lettura della nostra storia»²²⁵.

Attualmente in Italia la compagnia teatrale è ancora la struttura fondamentale alla base del ciclo produttivo teatrale e la sua funzione principale è quella della diffusione del teatro professionale su tutto il territorio

²²⁴ Da un contributo di O. Ponte di Pino, tratto da M. Gallina, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016, p.122.

²²⁵ Ivi, p. 113

nazionale, definizione che si attua nel concreto per l'erogazione di contributi statali, riconducendo le "compagnie di giro" nell'ambito del servizio pubblico. Infatti il fatto che i teatri stabili non siano presenti dappertutto in Italia ha comportato che la differenza tra *compagnie primarie*, con cui si definiscono le compagnie organizzativamente ed economicamente più strutturate, e le *compagnie di giro* abbiano un rapporto di complementarità e non siano necessariamente in contrapposizione, come si potrebbe pensare. Mentre in Italia, le differenti definizioni sono vagamente fluide, in altri paesi d'Europa vengono definite due categorie ben distinte per vocazione quali: il *teatro d'intrattenimento*, che è leggero e con un'ambizione chiaramente commerciale, e il *teatro indipendente*, che si riferisce a un teatro non veicolato dal profitto e generalmente non condizionato da finanziamenti pubblici²²⁶.

Tralasciando le definizioni più specifiche di forme di compagnie teatrali, che non sempre ne rispecchiano correttamente l'attività, in quanto anche certe nomenclature apparentemente specifiche (come per esempio quella di *compagnie di teatro per ragazzi*), finiscono talvolta per produrre spettacoli per un pubblico molto più ampio, le compagnie teatrali devono costantemente adeguarsi alle trasformazioni della società e, soprattutto, all'evoluzione del mercato. Infatti, come fa notare Mimma Gallina

«In un momento di contrazione del mercato come quello che il teatro italiano attraversa dall'inizio del 2000 e che si è accentuato dal 2008, la minore disponibilità di risorse pubbliche ha indotto molti teatri a sbilanciare le programmazioni verso l'intrattenimento. L'offerta si adegua a questa tendenza – e la alimenta allo stesso tempo – riducendo al minimo i margini di rischio. Le programmazioni sono quindi caratterizzate da spettacoli leggeri, o anche da spettacoli classici o di tradizione purchè con forti elementi di 'chiamata' (in primo luogo protagonisti assoluti, attori prestati dalla televisione o dal cinema al teatro, o tornati al teatro), che generano potenzialmente incassi maggiori, anche se con presupposti ed esiti qualitativamente alterni»²²⁷.

²²⁶ Ivi, p. 112-116.

²²⁷ Ivi, p. 117.

Capitolo 6

Un database sul musical in Italia

6.1. Interesse e utilità di un database sugli spettacoli di musical in Italia

Fin dall'inizio della mia collaborazione con la *Scuola del Teatro Musicale* ci si è chiesti come rendere utile e efficace il periodo di stage che avrei dovuto effettuare. Il dottorato c.d. PON è infatti una tipologia di dottorato che intende valorizzare la sperimentazione avviata con il primo bando riguardo l'innovativa modalità di collaborazione con il mondo imprenditoriale per consentire ai dottorandi di qualificare “in senso industriale” le proprie esperienze formative e di ricerca, con previsione di ricadute sia sul tessuto produttivo dei territori interessati dal programma sia occupazionali, successive al conseguimento del dottorato²²⁸.

Nelle prime riunioni tenute con la Prof.ssa Patrizia Battilani, ordinaria del Dipartimento di Scienze economiche dell'Università di Bologna e tutor della mia tesi di dottorato, e con Marco Iacomelli e Davide Ienco, rispettivamente direttore e presidente della *Scuola del Teatro Musicale*, abbiamo a lungo discusso sul fatto che fosse fondamentale ricostruire la storia del teatro musicale italiano dai suoi primordi in avanti. Gli obiettivi di questo lavoro sono stati identificati nei due seguenti: innanzitutto, poterne tracciare la nascita e l'evoluzione, e quindi analizzarne le differenti tappe di creazione e mutamento dal punto di vista artistico, e in secondo luogo poter accertare in modo sistematico, attraverso una raccolta di dati che finora non era mai stata

²²⁸ Dal sito del PON Ricerca (www.ponricerca.gov.it): «con il D.D. 5 giugno 2017, n. 1377, il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR) prosegue l'attuazione delle misure a sostegno del capitale umano previste dal PON Ricerca e Innovazione 2014-2020 - Asse I “Investimenti in capitale umano” - Azione I». Le azioni PON (acronimo di Programma Operativo Nazionale) Ricerca e Innovazione fanno parte di un programma nato nel 2014, gestito dal Ministero dell'Università, in continuità con quanto già attuato attraverso il PON Ricerca e Competitività 2007/2013.

fatta, l'importanza culturale, sociale ed economica di questo segmento del mondo dello spettacolo italiano.

Infatti, sebbene le fonti storiche da esplorare nell'ambito della storia del teatro italiano, sia bibliografiche, che materiali, siano copiose, ho immediatamente riscontrato durante le iniziali ricerche nell'ambito del teatro musicale italiano una difficoltà che si è esponenzialmente amplificata col progredire dei miei studi. Questa difficoltà consiste nell'assenza di una fonte di informazioni comprensiva sugli spettacoli di teatro musicale messi in scena in Italia nell'ultimo secolo, e nello specifico di quelli che possono essere ricompresi, sia dal punto di vista tecnico che da quello artistico, come ascrivibili al genere della performance di teatro musicale, indipendentemente dalla denominazione più specifica che di volta in volta viene indicata per qualificarli. In primo luogo, è estremamente difficile districarsi nelle diverse tipologie di spettacolo appartenenti al teatro musicale cosiddetto leggero, cioè quel teatro musicale che ovviamente esclude la lirica, dato che le diverse rappresentazioni possono cambiare denominazione a seconda del momento storico o della scelta artistica e promozionale dei produttori e dei registi; in secondo luogo, le suddette messe in scena sono talvolta ospitate in teatri specializzati, ma molto più spesso in teatri di prosa o in altre sale di spettacolo, con la conseguenza che questa compilazione non può essere estrapolata da specifici archivi teatrali. Se, infatti, esiste, un lavoro di repertoriamento dei dati economici pertinenti al comparto del teatro, che è stato messo in atto dalla SIAE fin dalla sua creazione, non esiste un lavoro di classificazione degli spettacoli messi in scena in Italia, né delle compagnie che li hanno prodotti. È possibile avere accesso, ovviamente, a moltissime informazioni sulle compagnie teatrali che hanno operato in Italia negli ultimi decenni, ma spesso queste informazioni sono disgregate e possono essere reperite solo visitando gli archivi storici dei teatri che hanno ospitato le loro performances o nei teatri che sono stati gestiti dalle stesse compagnie: operazione resa difficile, oltre che dalla complicazione di accedere ai diversi teatri, anche dalla disomogeneità delle modalità di raccolta e repertoriamento dei dati.

Per quanto riguarda in particolare l'operazione di raccogliere in modo sistematico la cronologia di tutti gli spettacoli andati in scena, questa può essere ricostruita attraverso la consultazione di riviste specializzate e delle locandine presenti negli archivi storici di certi teatri; tuttavia si deve tenere in considerazione che spesso questi archivi sono incompleti, sono stati spostati o addirittura distrutti, o sono difficilmente accessibili perché fanno parte di

collezioni private. Pertanto, reperire le informazioni pertinenti a questo ambito può rappresentare un lavoro lungo, faticoso e non necessariamente efficace; nonostante possa rivelarsi una ricerca appassionante dal punto di vista artistico e storico, non è tuttavia in grado di permettere una raccolta dati completa e di consentire l'accesso agli elementi necessari ad un'analisi di lungo termine del genere che si è prospettato.

È nel considerare queste difficoltà e limiti che, durante le riunioni iniziali con la *Scuola del Teatro Musicale*, è stata avanzata l'idea di repertoriare le informazioni contenute nei quotidiani italiani, più precisamente le pagine dedicate alla programmazione degli spettacoli, per raccogliere il maggior numero di dati possibili riguardanti le performances di teatro musicale dell'ultimo secolo, e archiviarle in una banca dati digitale che ne permetta la rapida consultazione e un utilizzo efficiente nell'ottica dell'analisi e della ricerca. Il database dei musical italiani, è stato individuato come lo strumento più semplice e accessibile per ricostruire la storia delle compagnie protagoniste del musical nel nostro paese, la presenza del comparto del teatro musicale all'interno dello spettacolo più in generale, e l'andamento in termini di produzione e popolarità.

Nel loro articolo *Managing knowledge – the importance of databases in the scientific production*, Mariana Sarto Figueiredo e Antonio Maria Pereira notano che la gestione della conoscenza è cruciale per sopravvivere in un ambiente caratterizzato dall'innovazione e la sua gestione è finalizzata alla creazione di valore²²⁹. Semplicemente, la conoscenza segue un percorso di creazione, sfruttamento e mantenimento, che porta alla generazione di nuove informazioni alimentate dalle relazioni tra diverse discipline e, visto che è essenziale condividere questa conoscenza, i database si presentano come una soluzione per favorire la creazione di valore nell'ambito della produzione scientifica. Nella loro ricerca, Figueiredo e Pereira hanno esaminato lo stato attuale della questione e hanno concluso che l'obiettivo è quello di sviluppare un database automatico che gestisca la conoscenza in modo efficiente, semplificando l'utilizzo per gli utenti. Attualmente, i database esistenti hanno alcune limitazioni, come la necessità di lavoro manuale e la convalida da parte di esperti, ma l'approccio interdisciplinare

²²⁹ M.S.N. Figueiredo, A.M. Pereira, *Managing knowledge – The importance of databases in the scientific production*, Centre for Rapid and Sustainable Product Development, Polytechnic Institute of Leiria, Portugal, 2017.

suggerisce che potrebbero contribuire positivamente alla produzione scientifica migliorandone la qualità. Infatti, se si considerano la rete come un facilitatore della produzione scientifica e i database come uno strumento di networking, sembra probabile che possano contribuire a migliorare la qualità della ricerca scientifica. In questo articolo, Figuerida e Pereira notano l'importanza delle relazioni e della rete nella produzione della conoscenza e come la collaborazione porti alla nascita di una nuova conoscenza attraverso l'uso di strumenti di comunicazione al fine di stabilire una nuova comprensione che aiuta i partecipanti a raggiungere i loro obiettivi. La condivisione della conoscenza è definita come "individuo/organizzazione che ottiene accesso alla propria conoscenza e a quella degli altri" e viene sottolineato come molti ricercatori la considerino positivamente correlata alle prestazioni dell'organizzazione mediante l'aumento delle risorse dell'organizzazione. Il processo di condivisione della conoscenza include sia la creazione che il trasferimento della conoscenza attraverso diversi mezzi, come la documentazione o la comunicazione tra individui, gruppi e organizzazioni. La gestione della conoscenza riguarda fondamentalmente le persone, non la tecnologia. Tuttavia, non c'è modo di condividere efficacemente la conoscenza all'interno di un'organizzazione o in una organizzazione geograficamente dispersa senza l'uso della tecnologia, ma la condivisione della conoscenza non è sufficiente per risolvere il problema della gestione della conoscenza. Le attività di ricerca collaborativa rappresentano il principale processo di lavoro collaborativo all'interno di una comunità di ricercatori che lavorano in gruppi e scambiano informazioni di ricerca durante le attività di ricerca.

Questa teoria si applica, a mio avviso, perfettamente al tipo di metodologia che ho voluto utilizzare per svolgere la mia ricerca, che consiste nel porre in collaborazione differenti detentori della conoscenza di questo settore: da una parte, i protagonisti principali di questo comparto teatrale, la *Scuola del Teatro Musicale*, e gli altri personaggi che hanno fatto parte del teatro musicale italiano e che ho avuto modo di intervistare durante le mie ricerche, dall'altro le testimonianze contenute nei quotidiani italiani sulle messe in scena dagli anni 1930 in avanti in Italia, sotto forma di annunci della programmazione dei teatri e di recensioni scritte dai giornalisti che hanno partecipato agli spettacoli prodotti in quegli anni, dall'altro lato ancora, la ricerca della letteratura prodotta in questo ambito e l'analisi dei dati raccolti e compilati dalla SIAE durante gli ultimi decenni. Questa ricerca, per così dire collaborativa, riesce, a mio parere, a fornire un quadro relativamente

preciso e chiaro del teatro musicale prodotto finora e permette di analizzare questa nicchia teatrale sotto diversi punti di vista, sia per la mia ricerca che per possibili ricerche e analisi future.

L'importanza della creazione di un database in questo tipo di ricerca è fondamentale e si estende attraverso diversi aspetti che migliorano significativamente l'efficacia e l'efficienza del processo di ricerca. Per quel che riguarda la gestione e organizzazione dei dati, i database offrono un metodo strutturato e organizzato per archiviare e gestire grandi quantità di dati, organizzazione che facilita la ricerca, l'accesso e la manipolazione dei dati in modo efficiente e adattabile nel tempo e creare uno strumento che può essere progettato per adattarsi alle specifiche esigenze di diverse ricerche, flessibilità che consente di strutturare i dati in base alle particolarità dei diversi campi di studio. La creazione di un database semplifica la ricerca di informazioni specifiche e l'analisi dei dati e, in specifico, l'uso di *query* e filtri consente ai ricercatori di estrarre rapidamente le informazioni necessarie per rispondere alle domande di ricerca. Un database, inoltre, fornisce un meccanismo affidabile per conservare i dati a lungo termine, aspetto cruciale nella ricerca scientifica, dove la replicabilità e la revisione dei dati sono essenziali per la validità delle scoperte. Per il mio progetto, come prima menzionato, l'obiettivo era quello di ovviare alla mancanza di una serie di informazioni sul teatro musicale che fosse comprensiva e rintracciabile nella storia. Bisogna anche considerare che la creazione di un database consente l'integrazione di diverse fonti di dati e questa integrazione è preziosa quando si lavora con dati provenienti da diverse discipline o fonti, consentendo una visione più completa e interconnessa. Nel caso specifico del database da me creato, l'idea è che esso possa essere integrato e migliorato con ulteriori dati in modo da renderlo uno strumento malleabile e flessibile per la ricerca che si trasforma con il tempo. È fondamentale inoltre, in una ricerca di questo tipo, facilitare la condivisione dei dati tra membri del *team* di ricerca e collaboratori esterni e favorire la collaborazione tra aree interdisciplinari consentendo a più ricercatori di lavorare insieme su progetti comuni. In aggiunta, un database strutturato contribuisce a ridurre gli errori umani associati alla gestione manuale dei dati e ciò, chiaramente, promuove l'affidabilità e l'integrità dei risultati di ricerca.

In conclusione, la creazione di un database rende più accessibili le informazioni sul teatro musicale italiano a ricercatori, studiosi, appassionati e al pubblico in generale e facilita inoltre la ricerca di opere, artisti, produzioni e dettagli storici.

Durante le discussioni con il *team* di cui ho fatto parte al fine di definire i parametri del mio lavoro nel quadro dello stage presso la *Scuola del Teatro Musicale*, abbiamo inoltre sottolineato che la creazione di un database dedicato al teatro musicale italiano può rivestire un'importanza fondamentale per diverse ragioni che contribuiscono alla valorizzazione e alla preservazione del patrimonio culturale e artistico del paese in quanto offre uno spazio centrale per conservare e catalogare informazioni dettagliate su produzioni teatrali passate e presenti, conservando così il ricco patrimonio culturale del teatro musicale italiano. Esso rappresenta anche uno strumento che, documentando la storia del teatro musicale italiano, dalle prime opere alle produzioni più contemporanee, contribuisce alla promozione e alla comprensione dell'evoluzione di questa forma d'arte nel corso del tempo. Inoltre, se gli accademici e gli studenti di teatro, musica e discipline correlate possono utilizzare il database come risorsa di ricerca affidabile per studi accademici, tesi di laurea e progetti di ricerca dedicati al teatro musicale italiano, per i professionisti del settore, un database può essere uno strumento prezioso per la pianificazione e la produzione di nuove opere in quanto fornisce informazioni sul repertorio, sugli artisti e su produzioni precedenti, facilitando la pianificazione di nuovi progetti. L'ambizione di questo progetto è che esso, magari in un secondo tempo, funga da vetrina per artisti, direttori, compositori e altre figure chiave del teatro musicale italiano contribuendo a promuovere le produzioni e a far conoscere gli artisti a livello nazionale e internazionale. Un altro obiettivo potrebbe essere quello di incoraggiare la collaborazione tra istituzioni teatrali, archivi musicali, biblioteche e altri enti coinvolti nel mondo del teatro musicale, e la condivisione di risorse e informazioni può arricchire il database e migliorare la conoscenza collettiva e essere utilizzato per supportare le politiche culturali, aiutando le istituzioni governative e culturali nella definizione di strategie per la promozione e la tutela del teatro musicale italiano. Queste motivazioni e gli sperati usi potenziali di questo strumento mi hanno ispirato durante il lavoro di repertoriatura delle informazioni e mi hanno motivato durante la sua progettazione.

Una volta definiti gli obiettivi e i potenziali utilizzi di questo progetto, è stato necessario definire dal punto di vista pratico una metodologia di lavoro che fosse realizzabile e sostenibile. Inizialmente, infatti, era stato previsto di lavorare sullo spoglio dei quotidiani dei quattro grandi capoluoghi Italiani (Milano, Torino, Roma e Napoli) rappresentando essi, nella storia del paese, i quattro centri focali artistici e di intrattenimento teatrale. Dopo un'analisi

del tempo e della forza lavoro che questo compito avrebbe domandato, però, ci siamo resi conto che una persona da sola con pochi mesi di lavoro a disposizione, non sarebbe riuscita a spogliare tutti i quotidiani pertinenti ai quattro capoluoghi per un lasso di tempo così lungo.

6.2. Perché Milano?

È stato quindi deciso di concentrarsi su Milano per due ragioni principali. La prima è che Milano rappresenta, attualmente, il più significativo centro di produzione drammatica in Italia, generando un valore economico considerevole attraverso le rappresentazioni teatrali di varie tipologie.

Può essere utile riportare qui i dati che sono pubblicati nel sito Internet della regione Lombardia:

«Secondo i dati della Camera di commercio metropolitana al primo trimestre 2018, nel capoluogo lombardo sono presenti 711 imprese nei settori legati al teatro, il 62,3 per cento delle 1.142 attività regionali e l'11,7 per cento del totale nazionale. Secondo gli ultimi dati Siae disponibili, a livello provinciale (primo semestre 2016) si contano a Milano 1,678 milioni di ingressi, in crescita del 10 per cento rispetto al 2015, 35 milioni di euro di spesa al botteghino (+13% in un anno), per un volume d'affari complessivo di circa 46 milioni di euro, a cui si aggiungono altri 2 milioni di euro provenienti dai territori di Monza e Brianza e Lodi. Delle 711 attività teatrali presenti nel capoluogo di regione, 17 operano nel campo della recitazione, 38 sono imprese di gestione di teatri, sale da concerto e altre strutture artistiche e 656 sono imprese di supporto alle rappresentazioni artistiche (produzione e organizzazione di spettacoli teatrali dal vivo)»²³⁰.

Dal sito web si MilanoToday, invece, ricaviamo che:

«A Milano si spende più del 10% della spesa nazionale per i consumi culturali: libri, teatro, opera e così via. Ma la percentuale sale a più del 25% per l'opera lirica. Lo segnala l'Osservatorio per BookCity Milano (la manifestazione torna dal 13 al 19

²³⁰ Si veda *Milano, città di riferimento per il teatro italiano*, in *Lombardia Speciale*, dal sito web della [regione Lombardia](#).

novembre) anticipando alcuni dati che verranno presentati il 9 novembre dall'Associazione italiana editori.

A Milano si concentra, in particolare, il 25,2% della spesa nazionale per assistere a spettacoli di teatro lirico, il 15% per spettacoli di balletto, il 10,6% per spettacoli di teatro di prosa, il 10% per l'acquisto di libri (sia online sia in punti vendita fisici, comprese librerie tradizionali e supermercati), il 5,3% per proiezioni cinematografiche»²³¹.

Inoltre, quello che emerge dal Rapporto *Io sono cultura - L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, studio che, annualmente, quantifica il peso della cultura e della creatività nell'economia nazionale elaborato da Symbola e Unioncamere del 2018, è che:

«Più di 24 miliardi di euro e 350mila addetti collocano la Lombardia ai vertici del panorama culturale italiano. Si tratta di valori che, rispettivamente, incidono per il 7,2% e 7,4%. Milano si conferma prima su entrambi gli indicatori economici, con incidenze intorno ai dieci punti percentuali».

E ancora:

«Milano è prima nella classifica delle province italiane che più producono ricchezza e occupazione con cultura e creatività. Un risultato raggiunto grazie alla dimensione creativa, ai vertici a livello nazionale»²³².

Inoltre, analizzando i dati SIAE, soprattutto quelli relativi alla decade 1950/1960, si nota come Milano, nonostante la popolazione considerevolmente meno numerosa rispetto a Roma, rappresenti una fetta assai rilevante del consumo dell'intrattenimento teatrale del paese. La supremazia di Milano nella produzione e consumo dell'attività artistica, particolarmente di quella teatrale, attraverso il secolo scorso e quello attuale, è senza dubbio la ragione primaria per cui è stata presa la scelta di concentrarsi sul capoluogo lombardo.

²³¹ Cit. dal sito web di MilanoToday, 6 novembre 2023.

²³² Cit. dal sito web di Symbola, online su *Symbola.net*.

Questa scelta è stata ulteriormente supportata da ragioni di praticità e, nello specifico, dal fatto che la Fondazione Corriere della Sera si è operata, negli ultimi anni, nella digitalizzazione dell'Archivio storico del *Corriere della Sera*, celeberrimo quotidiano milanese, il cui primo numero uscì il 5 marzo 1876²³³.

Corpus fondante dell'intero giacimento culturale è l'archivio del Corriere della Sera, che conserva oggi oltre 13.000 fascicoli tra carteggi e documenti amministrativo-contabili, a cui bisogna aggiungere più di 3000 volumi delle raccolte della testata e dei suoi supplementi²³⁴.

Questo apparato digitale, realizzato con il continuo supporto e la supervisione della Soprintendenza Archivistica per la Lombardia, è una eccellente base di documentazione per la ricerca e ha rappresentato la fonte primaria di consultazione per l'analisi che ho compiuto e su cui si è fondata la creazione del database dei musical.

6.3. Quali informazioni sono repertorate nel database?

Una volta identificato il campo d'azione geografico e le fonti di quest'operazione di compilazione, è stato fondamentale definire le categorie che avrei repertoriato in modo da dare un'idea del quadro generale e in maniera da poter catalogare tutte le informazioni chiave per creare uno strumento il più possibile completo, coerente ed efficace.

Le prime informazioni che ho considerato necessario inserire nel database sono le seguenti:

- il *nome dello spettacolo*, così ovviamente come appare nel quotidiano;
- il *teatro* in cui è stato messo in scena;
- la *denominazione* che gli è stata data per pubblicizzarlo.

Mi è sembrato infatti fondamentale concentrarmi sulla designazione del tipo di spettacolo per ricostruire i mutamenti di questa forma teatrale e la sua evoluzione. Si è così deciso di includere nel database tutte le forme di teatro musicale leggero che si sono susseguite negli anni, dall'*operetta* al *variety*, ai vari tipi di *riviste* e *commedie musicali*, passando per spettacoli di natura più fluida, tali cioè da poter rientrare in più tipologie, fino ad arrivare agli spettacoli ai quali oggi si dà senza esitazione l'appellativo di *musical*.

²³³ Dal sito web del [Corriere della Sera](#).

²³⁴ Dal sito web della [Fondazione Corriere della Sera](#).

Questo lavoro di repertoriatura ha permesso di evidenziare come le denominazioni degli spettacoli siano evolute nel tempo e come la popolarità sia mutata anno per anno. Importante notare che le diverse denominazioni riflettono, a tratti, le tendenze storiche e le esigenze di marketing di un particolare spettacolo, ma, talvolta, anche la riflessione creativa dei creatori e produttori dello spettacolo. Quale esempio emblematico di questo fenomeno si può fare riferimento al repertorio di Garinei e Giovannini che, negli anni, hanno avuto la propensione a cambiare la denominazione dei loro spettacoli (a volte chiamati *commedie musicali*, *favole musicali*, *riviste* e altro) per riflettere le loro scelte creative, ma anche per stimolare la curiosità di un pubblico che pare apprezzare questo tipo di novità artistiche.

Un'altra informazione fondamentale che è stata inclusa nel database consiste nella:

- *durata della messa in scena* di ogni spettacolo in un determinato teatro.

La durata è stata calcolata listando la data della prima rappresentazione e quella dell'ultima. Questo ha permesso di calcolare per quanti giorni resta in cartellone uno spettacolo in un certo teatro, in modo da determinarne il livello di popolarità e successo; al tempo stesso è stato interessante valutare come il dato della durata della permanenza degli spettacoli in un determinato teatro abbia subito variazioni con il passare degli anni e delle decadi, e analizzare come queste variazioni dipendano da ragioni di natura storica o economica.

Una volta definiti questi elementi fondamentali database, mi sono concentrata sulle informazioni più specifiche pertinenti a uno spettacolo, quali:

- la *compagnia teatrale* che lo ha messo in scena;
- il nome dei *produttori*;
- gli *attori principali*;
- la *regia*;
- gli autori della *musica*;
- gli autori della *coreografia*.

Bisogna tenere in conto che purtroppo, come ho avuto modo di scoprire durante questa operazione di catalogazione, spesso la pagina dello spettacolo del *Corriere della Sera* non contiene tutte queste informazioni relative a un determinato spettacolo, oppure le contiene ma indicate in maniera confusa. Ad esempio a volte viene citato il produttore ma non il regista e viceversa, mentre a volte non viene specificato il ruolo dei nomi citati sul trafiletto

pubblicitario pertinente allo spettacolo e può diventare difficile capire se si tratti del produttore o del regista, specialmente quando si tratta di compagnie poco conosciute. Nonostante questi limiti, sono riuscita a mettere insieme una lista consistente di nomi di compagnie teatrali, registi, produttori e attori che sicuramente sarà utile per future ricerche e permette di ricostruire una parte della storia dello spettacolo musicale teatrale italiano.

L'ultima categoria che ho ritenuto utile includere nel database è quella delle:

- *recensioni degli spettacoli.*

Ho repertoriato, salvandole in un diverso documento, le recensioni dei critici teatrali relative agli spettacoli menzionati nel quotidiano, dove esse sono presenti. Le recensioni forniscono una documentazione dettagliata degli spettacoli teatrali del passato, registrando elementi come il cast, la trama, le esibizioni, la direzione artistica e altri dettagli rilevanti, che non sono necessariamente presenti nell'annuncio dello spettacolo. Esse diventano così una risorsa preziosa per gli storici, gli studiosi del teatro e gli appassionati che cercano di comprendere la cultura e l'arte di un'epoca specifica. Inoltre offrono un'analisi critica degli spettacoli, aiutando a valutare la qualità e l'importanza artistica delle produzioni teatrali e permettono di tracciare l'evoluzione delle tendenze artistiche nel tempo e di comprendere come il teatro rifletta e influenzi la società e viceversa, considerando che le recensioni possono, a loro volta, influenzare il modo in cui gli spettacoli sono recepiti dal pubblico e possono avere un impatto sulla percezione degli artisti e delle opere teatrali nel tempo. Analizzando le recensioni nel corso degli anni, è possibile identificare tendenze e cambiamenti nel mondo del teatro, sia in termini di stili di rappresentazione che di temi affrontati.

Sarebbe stato interessante anche includere nel database informazioni riguardanti il prezzo del biglietto dello spettacolo, in modo da poter fare delle analisi di tipo commerciale, tuttavia questo non si è rivelato possibile perché queste informazioni sono raramente menzionate nel quotidiano e non sarebbe stato semplice reperirle in altra fonte. Pertanto questo elemento non ha potuto essere inserito nella banca dati.

6.4. Visione generale del database attraverso una presentazione grafica

- Durata spettacoli

Per elaborare questi grafici sono state utilizzate le tabelle Pivot che permettono di contare occorrenze di una quantità rispetto a categorie ricorrenti presenti nel Database.

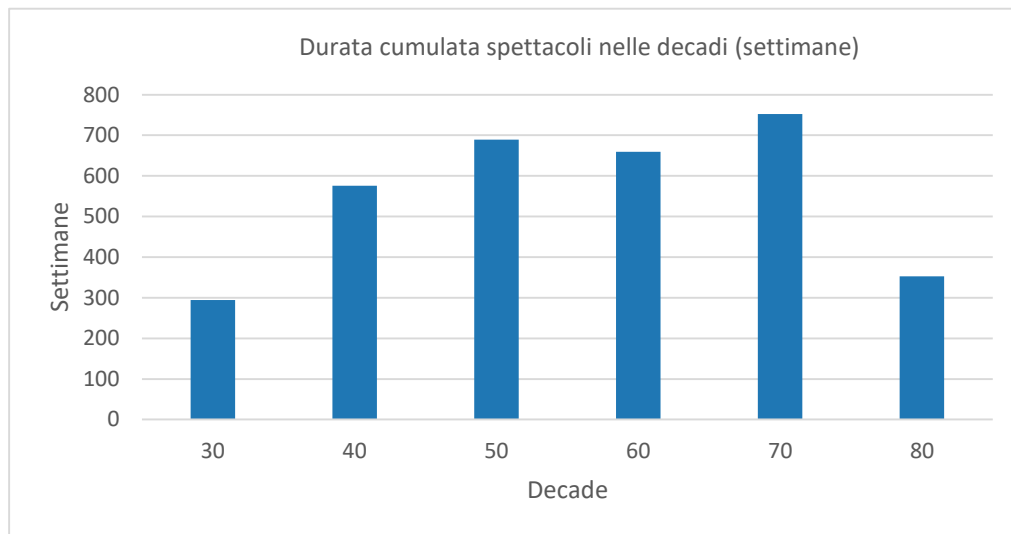


Figura 5 Database Musical Milano: Durata cumulata degli spettacoli nelle decadi

La Figura 5 rappresenta la **durata cumulata** (in settimane) degli spettacoli del Database Musical di Milano, divisa secondo le decadi (1930-1980).

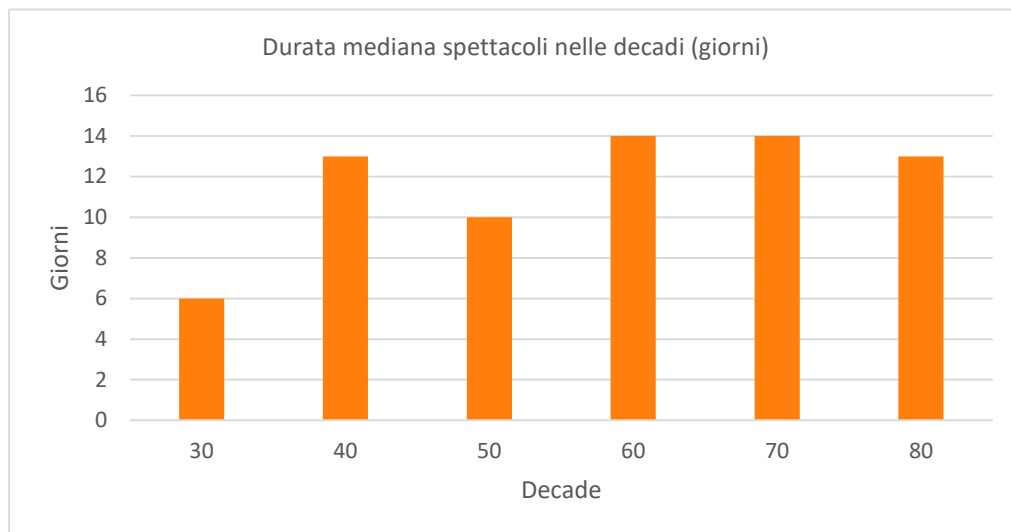


Figura 6 - Database Musical Milano: Durata mediana degli spettacoli nelle decadi

La Figura 6 rappresenta la **durata mediana** (in giorni) degli spettacoli del Database Musical di Milano, divisa secondo le decadi (1930-1980).

La durata cumulata degli spettacoli è abbastanza costante negli anni '40-'70, più corta negli anni '30, in quanto il Database inizia nel 1935 e copre quindi solo metà decade.

Si può ipotizzare che negli anni '80 la popolarità del Musical sia diminuita a favore di grande e piccolo schermo.

La durata mediana degli spettacoli è minore negli anni '30, ma costante sulle decadi 40-80.

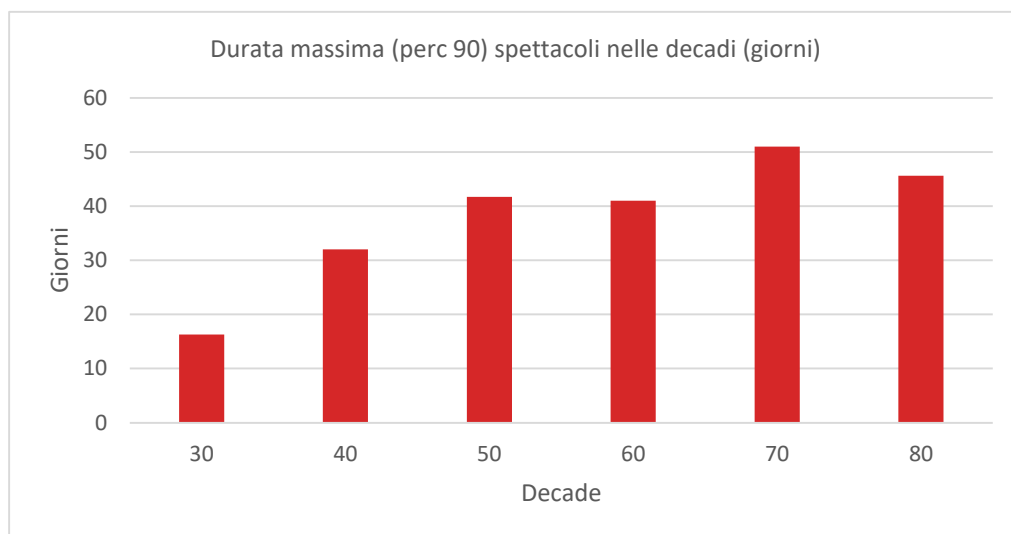


Figura 7 Database Musical Milano: Durata massima in giorni (percentile 90) degli spettacoli nelle decadi

La Figura 7 rappresenta la **durata massima** (in giorni, percentile 90) degli spettacoli del Database Musical di Milano, divisa secondo le decadi (1930-1980).

- Ranking teatri

Tutti i grafici seguenti sono stati realizzati utilizzando delle tabelle Pivot, disponendo in colonna le decadi e in linea nomi di teatri, compagnie, produttori e denominazione tipo spettacolo.

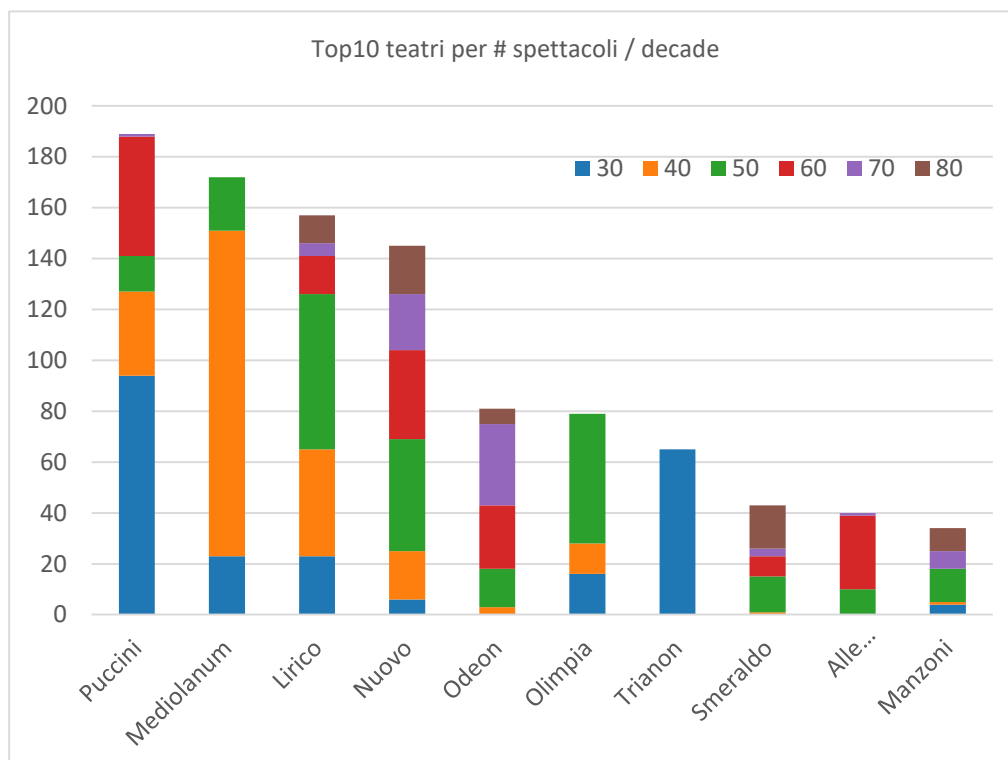


Figura 8 - Database Musical Milano, Ranking dei teatri per numero di spettacoli e per decade, top 10

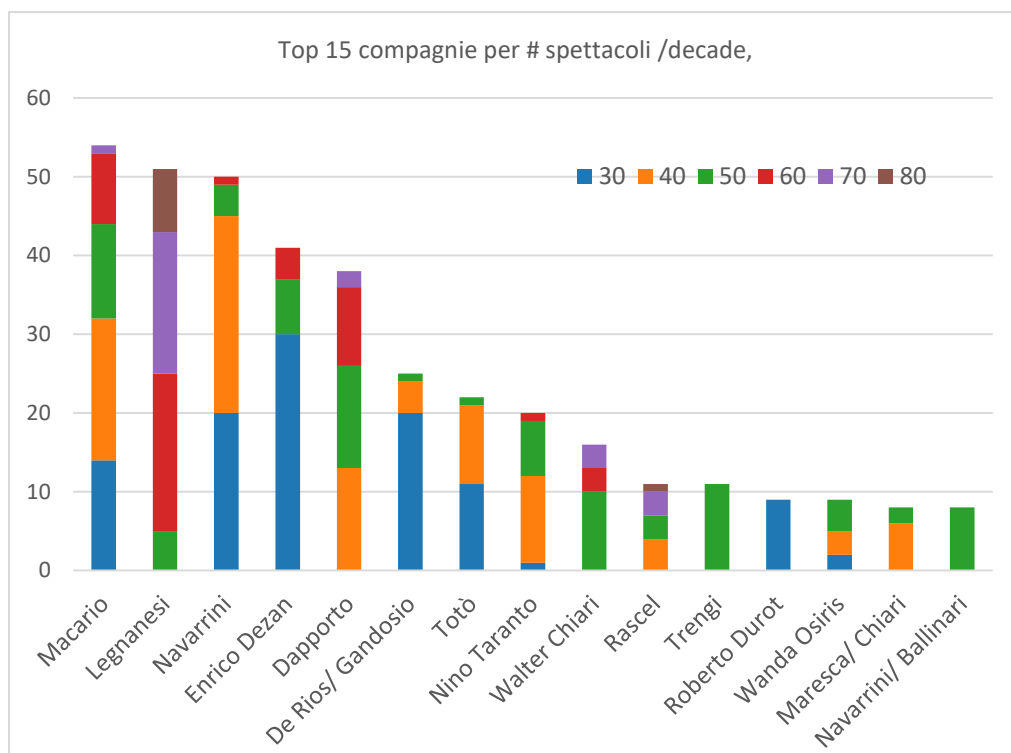


Figura 9 Database Musical Milano, Ranking dei teatri per durata cumulata degli spettacoli (giorni) e per decade, top 13

Le Figura 8 e 5 mostrano il **ranking** dei principali teatri milanesi per numero di spettacoli e durata cumulata degli spettacoli, separati per decenni.

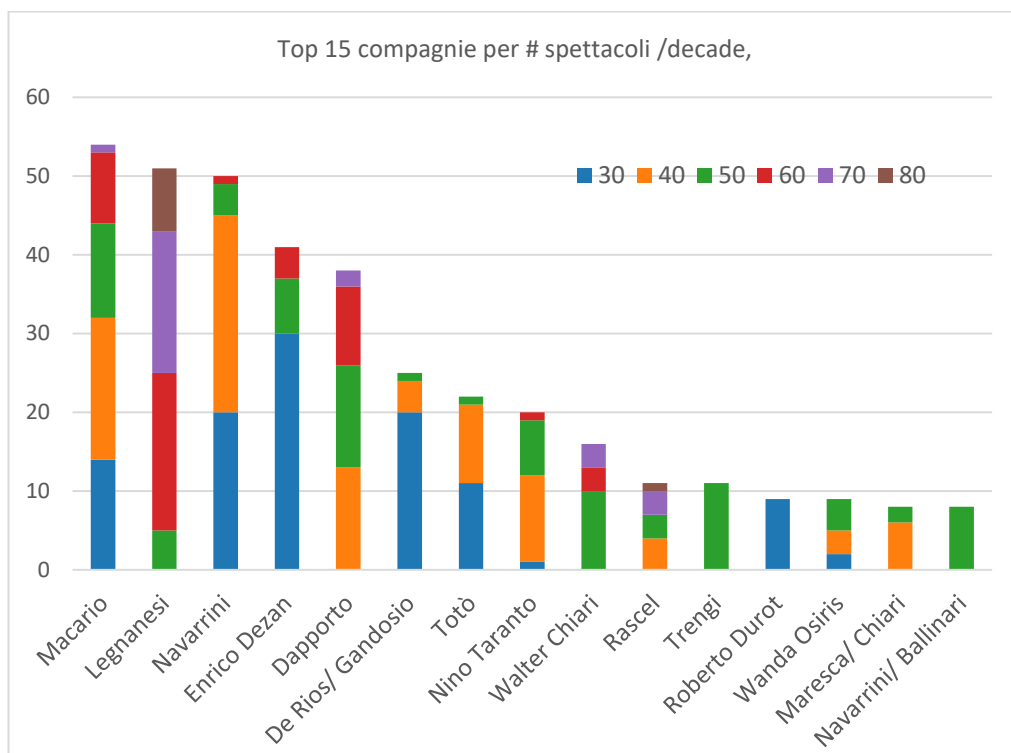


Figura 10 Database Musical Milano, Ranking delle compagnie per numero di spettacoli e per decade, top 15

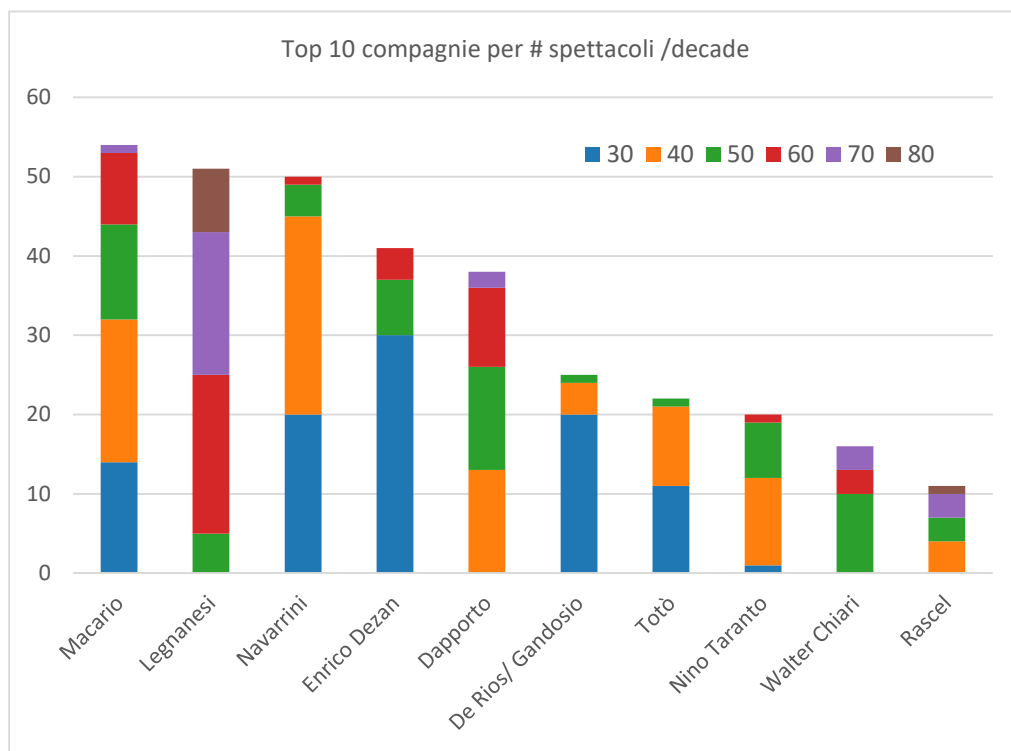


Figura 11 Database Musical Milano, Ranking delle compagnie per numero di spettacoli e per decade, top 10

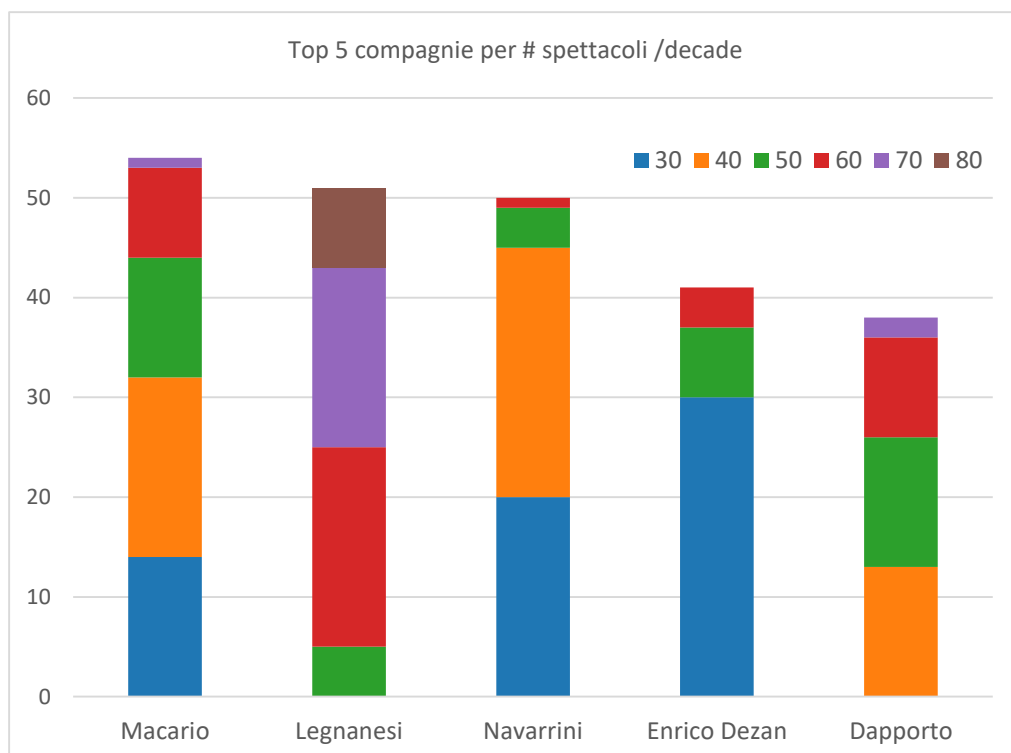


Figura 12 - Database Musical Milano, Ranking delle compagnie per numero di spettacoli e per decade, top 5

Nelle Figura 10, 7 e 8 sono recensiti i **ranking** delle compagnie milanesi per numero di spettacoli e per decade, con uno zoom sul top 15, top 10 e top 5.

- Ranking produttori decade

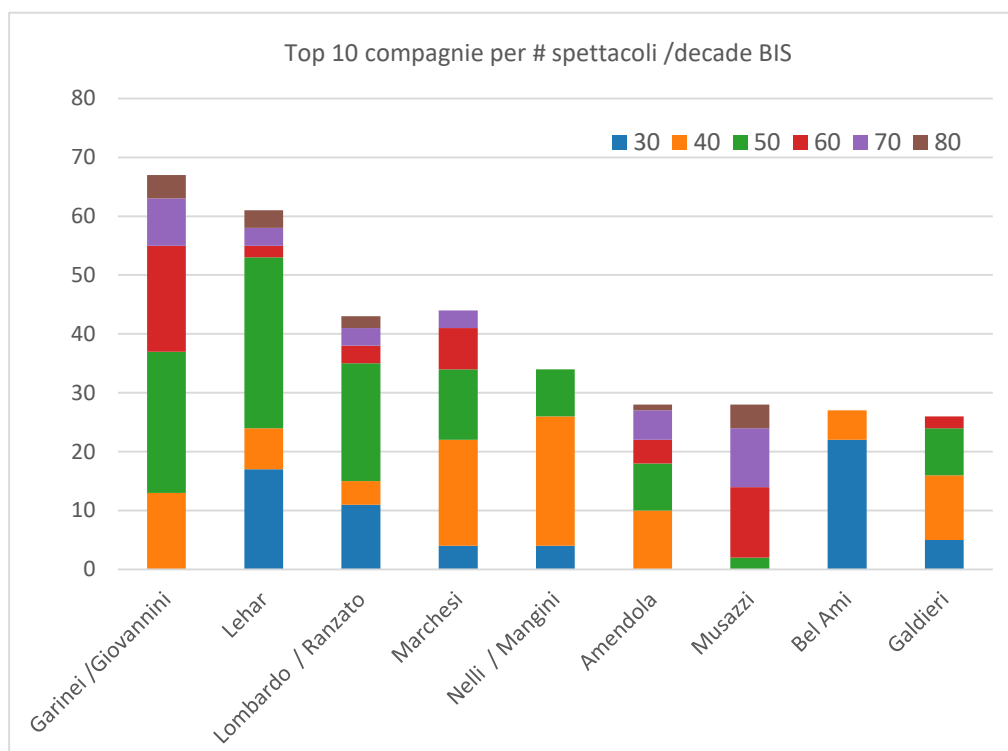


Figura 13 Database Musical Milano, Ranking dei produttori per numero di spettacoli e per decade, top 5

- Denominazione

Partendo da 110 denominazioni uniche presenti nel Database, ho proceduto a una semplificazione e omogeneizzazione ottenendo 10 denominazioni, riportate nella seguente Tabella 1, secondo il numero di spettacoli per decade.

Denominazione \ Decade	30	40	50	60	70	80	Totale
Rivista	137	229	171	94	47	23	701
Operetta	94	22	90	5	15	10	236
Cabaret			3	23	96		122
Spettacolo musicale	6	4	10	45	38	13	116
Commedia musicale	5	2	18	26	20	33	104
Musical			2	5	21	49	77
Spettacolo di varietà internazionale			7	33			40
Varietà	9	1	1	20	3		34
Spettacolo d'arte varia	16						16
Fantasia musicale	1	3	2		1		7

Tabella 1: Database Musical Milano: numero di spettacoli secondo denominazioni omogeneizzate e per decade

Mi sembra interessante procedere a due ulteriori aggregazioni che sono mostrate nelle tabelle e figure seguenti.

Denominazione \ Decade	30	40	50	60	70	80	Totale
Rivista	137	229	171	94	47	23	701
Operetta	94	22	90	5	15	10	236
Musical	12	9	32	76	80	95	304
Cabaret			3	23	96		122
Varietà	25	1	8	53	3		90

Tabella 2 : Database Musical Milano: numero di spettacoli secondo riduzione a cinque denominazioni e per decade

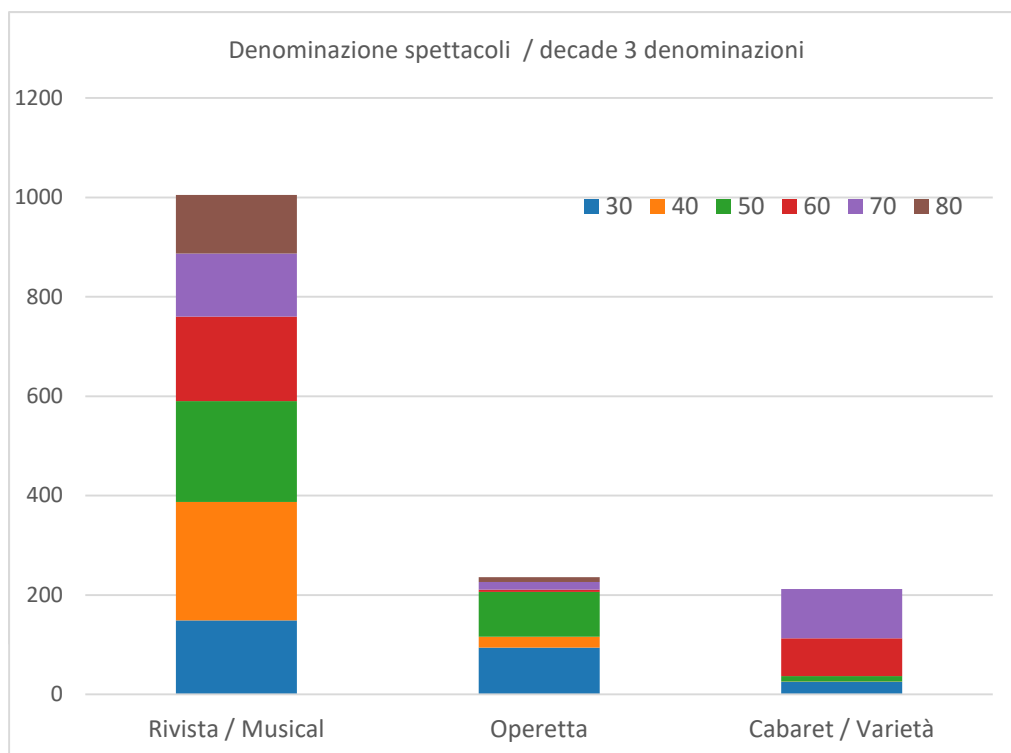


Figura 14 Database Musical Milano, numero di spettacoli secondo 5 denominazioni e per decade

Denominazione \ Decade	30	40	50	60	70	80	Totale
Rivista / Musical	149	238	203	170	127	118	1005
Operetta	94	22	90	5	15	10	236
Cabaret / Varietà	25	1	11	76	99		212

Tabella 3 : Database Musical Milano: numero di spettacoli secondo 3 denominazioni e per decade

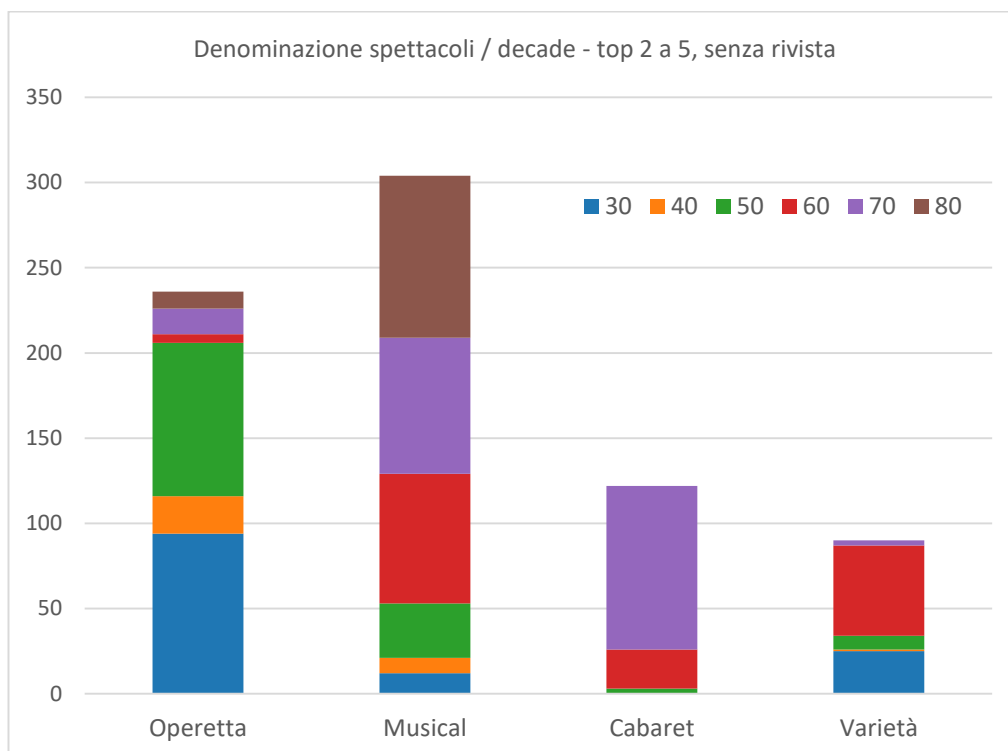


Fig.11 – Top 10 teatri per numero di spettacoli per decade

Figura 15 Database Musical Milano, numero di spettacoli secondo quattro denominazioni e per decade

Capitolo 7

Le interviste ai protagonisti del mondo del musical

7.1. Obiettivo delle interviste

Con questa parte della mia ricerca ho voluto rivolgere l'attenzione a testimonianze dirette provenienti dai protagonisti del mondo del musical italiano, cioè le persone che lavorano, a livello artistico e creativo ma anche organizzativo e produttivo, nel settore del teatro musicale leggero. Ho valutato che fosse di estrema importanza rivolgermi direttamente a coloro che del musical hanno fatto la loro professione, per poter raccogliere un punto di vista più pratico, diretto e attuale in modo da completare il quadro della ricerca che ho svolto finora. Infatti, sebbene sia stato fondamentale, nell'arco dei miei studi, analizzare la bibliografia che, negli ultimi decenni, ha trattato la questione del musical in Italia, nonché analizzare i dati che delineano il profilo economico di questa tipologia di spettacolo teatrale, ritengo sia cruciale completare queste informazioni con le testimonianze dei cosiddetti addetti ai lavori. Oltretutto, trovo sia importante sottolineare che il mio progetto di ricerca si inserisce all'interno del *Programma Nazionale della Ricerca 2015-2020*, cioè un percorso che è atto a promuovere un nuovo tipo di collaborazione tra la ricerca accademica e il settore imprenditoriale e che si propone di dare ai dottorandi la possibilità di associare le proprie esperienze di ricerca con le esperienze del settore industriale. Questa modalità innovativa di collaborazione tra il mondo accademico e quello imprenditoriale ha come obiettivo di potenziare gli obiettivi della ricerca e creare “*ricadute positive sia sul tessuto produttivo delle aree coinvolte nel programma sia sulle prospettive occupazionali dei dottorandi una volta conseguito il titolo*”²³⁵.

Il progetto originale in cui si iscrive la mia ricerca ha per titolo “*Verso un ecosistema musicale competitivo e sostenibile*” e si propone di identificare e contribuire a creare, in collaborazione con gli attori dell'ecosistema

²³⁵ Cit. dal sito [PON Ricerca e Innovazione](#) del Ministero dell'Università e della Ricerca

musicale, soluzioni innovative che consentano di sfruttare la trasformazione digitale per rafforzare la sostenibilità culturale della musica e il suo valore identitario e, nel caso specifico dei miei studi, la prospettiva di un auspicabile contributo del teatro musicale al rilancio dell'identità culturale e della ripresa economica del paese. Infatti, la mia analisi si è incentrata anche sulla prospettiva di fare ricorso a strumenti digitali per rilanciare la visibilità e l'accessibilità del musical da parte del pubblico italiano. È importante ricordare che l'industria musicale partecipa, al pari delle altre industrie creative, alla costruzione e alla trasmissione dell'identità culturale delle comunità ed è pertanto al centro del concetto di sostenibilità culturale, definita come protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali dalla Convenzione dell'UNESCO del 2005. Anche per questa ragione l'identificazione e la valorizzazione delle tradizioni musicali europee si pongono come rilevanti obiettivi delle politiche culturali dell'Unione Europea (v. il programma Music Moves Europe - MME). Per quanto concerne il dato economico, il settore culturale rappresenta oltre il 6% dell'economia mondiale ed è il settore che impiega in assoluto il maggior numero di giovani (dati UNESCO). A livello nazionale, i dati precedenti al COVID-19 indicavano che il sistema produttivo culturale e creativo contribuiva per il 16,7% alla ricchezza del paese, richiama oltre il 37% del turismo e occupava il 6% della forza lavoro totale, in alta percentuale giovani sotto i 30 anni (dati di *Io sono cultura*, rapporto annuale di Symbola e Unioncamere, VIII ed., 2019). Tuttavia, a fianco di questi dati positivi il settore presentava – e presenta tuttora, forse anche in misura maggiore – complessità strutturali e necessità di adeguamento all'evoluzione indotta dai progressi tecnici e dalla globalizzazione dell'economia.

L'ecosistema musicale ha infatti subito profonde trasformazioni nel corso degli ultimi decenni: la digitalizzazione ha trasformato la filiera produttiva, la commercializzazione e le modalità di fruizione della musica e le piattaforme digitali hanno acquisito un ruolo centrale, accentuata dalla crisi pandemica. La musica dal vivo ha tuttavia mantenuto e in alcuni casi accresciuto il proprio specifico ruolo, anche grazie alla presenza di tante piccole imprese private, spesso di rilevanza locale. Il settore ha però risentito in misura rilevante degli effetti della crisi sanitaria indotta dal COVID-19, per cui sono necessarie iniziative volte al rilancio e al rinnovamento, come previsto dagli obiettivi del programma Azione IV.4 del PON R&I 2014-2021, “*Istruzione e ricerca per il recupero – REACT-EU*”, dell'area di specializzazione regionale 5.3.13 Tecnologie per il Patrimonio Culturale,

individuata dal SNSI e dal Programma nazionale per la ricerca 2021-2027 (PNR, ambito “*Cultura umanistica, creatività, trasformazioni sociali, società dell’inclusione*” del PNR, area d’intervento “Creatività, design e Made in Italy”).

Fin dal principio della mia ricerca riguardante la storia e il mercato del musical in Italia ho individuato come uno degli obiettivi primari del mio lavoro quello di identificare e definire concretamente quali sono i punti di forza e, parallelamente, i limiti che caratterizzano la realtà artistica e economica del teatro musicale leggero italiano. Se, infatti, la prima parte del mio lavoro si concentra sulla genesi storica del musical, sia a livello internazionale che nazionale, e la seconda parte della mia ricerca volge lo sguardo verso quelli che sono gli andamenti economici del mercato del musical, considero che il lavoro di compilazione effettuato attraverso la creazione del database del musical, presentato nel capitolo 7, e il lavoro, che sto qui introducendo, di analisi delle testimonianze dirette delle persone che operano professionalmente nel settore del musical, rappresentino la conclusione pratica dell’intera ricerca e siano da considerare come parte fondamentale della mia trattazione. Il mio obiettivo è infatti quello di completare il quadro storico ed economico, con un approfondimento che mira ad individuare, attraverso un dialogo informale e il più possibile diretto con gli esperti del settore, quelle che potrebbero essere definite come “buone pratiche” per la crescita, lo sviluppo e la promozione del musical in Italia, settore che, a mio avviso, potrebbe nei prossimi anni diventare più economicamente profittevole e acquisire il successo e la visibilità artistica che si merita. Durante le conversazioni che ho avuto con alcuni dei professionisti del musical Italiano e straniero, sono tornati, in maniera ricorrente, alcuni temi che sembrano essere al centro del dibattito artistico ed economico che pervade il mondo del teatro musicale leggero. Questi argomenti rappresentano, a mio avviso, importanti spunti di riflessione che vanno analizzati ed approfonditi quando si tratta la situazione attuale del musical in Italia e il suo futuro, sia dal punto di vista creativo che produttivo. Ho voluto quindi dividere questa parte della mia ricerca in diversi sotto-temi che sono emersi durante le discussioni con gli esperti del settore e che, considero, rappresentino le questioni più rilevanti da affrontare in un’ottica di potenziamento e progresso di questa realtà teatrale.

7.2. Metodologia di svolgimento delle interviste: la storia orale

La metodologia che ho deciso di adottare per lo svolgimento delle interviste è quella della storia orale, cioè una modalità di ricerca che si contrassegna per l'uso delle fonti orali, cioè di testimonianze sotto forma di interviste con individui che sono direttamente coinvolti, vivono o hanno vissuto determinati eventi. Questa tipologia di fonti non mira a registrare semplicemente i fatti ma cerca di accedere anche alle impressioni personali e alle esperienze individuali attraverso i racconti delle persone scelte da intervistare, con l'obiettivo di ottenere una risposta a domande specifiche che pertengono alla ricerca, includendo, di conseguenza, non solo la narrazione dei fatti analizzati, ma anche le opinioni e le interpretazioni soggettive degli individui intervistati. Questo processo risulta nell'accesso a una componente non unicamente verbale, ma anche emozionale, in quanto l'intervista può vertere sul racconto di fatti che richiamano una reazione psicologica dell'intervistato. Nel contesto del teatro musicale, settore dove la creatività e l'emotività giocano un ruolo fondamentale e imprescindibile, la possibilità di catturare la sfera psicologica dell'intervistato diventa ancora più importante ai fini dell'acquisizione di informazioni. La storia orale si compie, di norma, tramite intervista audio o video, il che permette alla ricerca di sfruttare non solo le risposte dell'intervistato, ma anche le sue espressioni, sia verbali che facciali, l'intonazione della voce, le gestualità, e tutte quelle componenti umane che possono aggiungere ulteriori strati di significato alle risposte dell'intervistato. Come è evidente questo processo ha per presupposto un rapporto di rispetto tra l'intervistatore e l'intervistato che, a sua volta, dev'essere fondato sul consenso di quest'ultimo a sottoporsi alle domande, soprattutto se si considera che, spesso, questo genere d'intervista include informazioni personali di natura sensibile, e richiede pertanto un buon grado di sensibilità e delicatezza nello svolgimento²³⁶. Nel caso specifico della mia ricerca, ho cercato di adottare questa metodologia, facendo sapere alle persone da intervistare che le interviste avrebbero avuto un tono informale e, per rispondere alle loro distinte richieste, che sarebbero state pubblicate nella mia tesi in forma trascritta solo degli estratti, ripuliti unicamente da eventuali espressioni colloquiali presenti nell'intervista originale, e che sarebbe stata comunque preservata la versione audio originale dell'intervista, per fini di conservazione della ricerca. Per garantire la consapevolezza del modo di

²³⁶ Si veda, al proposito, anche il sito web dell'[AISO](#), *Associazione Italiana di Storia Orale*.

utilizzo delle interviste ai fini della mia ricerca, mi sono assicurata di fare firmare alle persone da me intervistate un consenso informato che è stato elaborato grazie alla collaborazione dell'Ufficio Legale dell'Università di Bologna. Per la mia ricerca, ho deciso di effettuare le interviste in modalità di registrazione audio e non video, per una questione puramente legata alla comodità logistica e alla rapidità dell'operazione, dato che tutte le persone da me intervistate erano situate in città diverse che sarebbe stato difficile e dispendioso raggiungere fisicamente. La trascrizione degli estratti delle interviste che ho inserito qui di seguito rappresenta quindi solo una riduzione scritta della fonte orale originale che mi premurerò di conservare in luogo opportuno, in collaborazione con l'Università di Bologna, in modo che ne sia preservato l'accesso e fruibilità per ricerche future o a fini di archivio. Ai fini di questa ricerca, ho selezionato quelle che, a mio avviso, rappresentano le parti più interessanti e pertinenti al quadro della mia analisi, inserendo gli estratti e corredandole dei miei commenti, che ritengo completino l'analisi dei concetti principali trattati durante le interviste.

7.3. La scelta delle persone da intervistare

La scelta delle persone da intervistare è stata dettata dalla volontà di avere una selezione abbastanza rappresentativa dei mestieri principali che operano nel mondo del teatro musicale leggero. La mia aspirazione era quella di avere accesso alle esperienze pratiche e dirette di produttori, attori, professori di accademie di musical e persone che hanno lavorato direttamente nelle varie fasi della nascita e messa in scena di uno spettacolo di musical, creando, così facendo, una selezione di coloro che rappresentano i principali ruoli che lavorano alla creazione, produzione e distribuzione di uno spettacolo di musical. Segue qui una breve presentazione di ognuno di loro.

Marco Iacomelli - Nel corso della sua carriera, ha collaborato con EMI Music Italia e Universal Music Italia, e ha svolto un ruolo di consulente per BMG Ricordi nel progetto di digitalizzazione dell'Archivio Storico Ricordi. Il suo debutto come regista è avvenuto nel 2010 con *Lo Zoo di Vetro* di Tennessee Williams, presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. L'anno seguente, ha diretto una riduzione dell'opera contemporanea *Mr. Emmet takes a Walk* di Peter Maxwell Davies e David Pountney, presso il Teatr Wielki Opera Narodowa di Varsavia. Tra il 2012 e il 2014 ha collaborato con Saverio Marconi in varie produzioni di musical a livello

nazionale e internazionale. Nel 2015, Iacomelli ha diretto l'edizione italiana del musical *Next to Normal* di Tom Kitt e Brian Yorkey, vincitore del Premio Pulitzer e di tre Tony Awards. Nel 2017, ha curato la versione italiana di *Green Day's American Idiot*, musical di Billie Joe Armstrong e Michael Mayer. Nel 2019, ha tradotto e curato l'edizione italiana dei manuali *Recitare il Musical* e *Dirigere il Musical*, e ha diretto la regia dell'opera contemporanea *Ami e Tami* per la Fondazione Teatro Coccia. Nello stesso anno, ha portato in scena la versione teatrale italiana del film cult *L'Attimo Fuggente*. Attualmente è il direttore della Scuola del Teatro Musicale.

Davide Ienco – Ha collaborato con diverse realtà nel settore teatrale e televisivo, tra cui la Compagnia della Rancia per l'allestimento del musical *Cats* e ITC Movie per il programma televisivo *Crozza Alive* di Maurizio Crozza su LA7. Nel 2010 ha lavorato con Europroduzione al debutto dell'opera moderna *I promessi sposi*, diretta da M. Guardì, presso lo stadio di San Siro. L'anno successivo, ha proseguito la sua collaborazione con la Compagnia della Rancia per lo spettacolo *Happy Days* e ha assunto il ruolo di caporedattore del programma radiofonico *Show must go live* su Radio Bocconi. Ha ricoperto il ruolo di tour manager per gli spettacoli *Vengo a prenderti stasera*, diretto da Diego Abatantuono, e *Frankenstein Junior*, prodotto dalla Compagnia della Rancia con la regia di Saverio Marconi e Marco Iacomelli. Nel maggio del 2013 ha fondato a Novara, insieme a Marco Iacomelli e Andrea Manara, la Scuola del Teatro Musicale, il primo Performing Arts Center in Italia, all'interno del Teatro Coccia. Dal 2013 al 2016 ha continuato la collaborazione con la Compagnia della Rancia, ricoprendo il ruolo di tour manager per spettacoli come *Grease*, *Rain Man*, *Variazioni enigmatiche* e *Pinocchio*. Dal 2015, lavora come produttore esecutivo per STM negli allestimenti italiani dei musical *Next to Normal* e *Green Day's American Idiot*, entrambi con la regia di Marco Iacomelli. Nel 2016 ha partecipato alla produzione italiana del musical *Footloose* prodotto da Stage Entertainment Italia e nel 2017 alla co-produzione dello spettacolo *Hamletmachine* con la regia di Bob Wilson. Nel 2019 ha prodotto per STM la versione teatrale italiana del film *L'Attimo Fuggente*, con la regia di Marco Iacomelli e la regia associata di Costanza Filaroni. È attualmente Presidente della Scuola del Teatro Musicale, insegna Organizzazione e legislazione dello spettacolo presso la Scuola del Teatro Musicale e tiene seminari di organizzazione all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio

d'Amico. Parallelamente, offre consulenze in ambito organizzativo e produzione esecutiva per progetti culturali, teatrali, televisivi, live e festival.

Joe Deer – Ha lavorato a New York per moltissimi anni esibendosi in produzioni di Broadway come *Anything Goes* e *The American Dancemachine*, e in vari tour nazionali. È stato assiduamente coinvolto nella comunità del Tap Dance a New York e ha insegnato in studi di danza rinomati. Successivamente, ha lavorato come direttore di scena per il tour nazionale di *Singin' in the Rain* e il revival di Broadway di *Guys and Dolls*. Deer ha conseguito un MFA in Regia presso la Carnegie Mellon University e ha lavorato come regista e coreografo per oltre 30 anni, insegnando brevemente all'Università del North Texas prima di trasferirsi a Dayton, Ohio, dove è diventato il primo Responsabile del programma di Musical Theatre alla Wright State University. Joe Deer ha diretto e coreografato quasi 200 produzioni teatrali in tutto il mondo, incluse Off-Broadway, teatri regionali e università. È stato anche direttore artistico di un teatro estivo in Pennsylvania e ha lavorato come regista e coreografo freelance in vari teatri negli Stati Uniti. Come educatore, Joe Deer ha insegnato per oltre trenta anni ed è Professore emerito di Musical Theatre presso la Wright State University, dove ha creato il programma di laurea in Musical Theatre. Ha insegnato in numerosi programmi di formazione internazionali e ha pubblicato articoli e libri sul teatro musicale e la recitazione. Deer è anche stato Presidente fondatore della Musical Theatre Educators Alliance, un'organizzazione internazionale dedicata alla formazione e all'educazione nel teatro musicale. Ha collaborato con molte istituzioni per sviluppare programmi di Musical Theatre ed è stato un promotore dell'accesso equo all'educazione artistica di alta qualità. Infine, Joe Deer è attivamente coinvolto nella promozione del teatro musicale attraverso conferenze, workshop e collaborazioni con importanti artisti e insegnanti del settore.

Shawna Farrell è la fondatrice e direttrice della “Bernstein School of Musical Theater and the Performing Arts” di Bologna. Ha conseguito una laurea in Studi Musicali e Vocali presso l'Università di Toronto e si è diplomata in pianoforte e canto al Royal Conservatory of Music di Toronto. Ha debuttato nel 1981 con la Canadian Opera Company di Toronto e ha poi lavorato come cantante e attrice in opere, musical, concerti e film in città come Ottawa, Vancouver, Chicago, Baltimora, Philadelphia, Los Angeles e New York. All'interno della BSMT, insegna canto, mock auditions e musical

scene studies, e si occupa della regia e della direzione musicale della maggior parte degli spettacoli. È inoltre attiva come docente di masterclass in Italia e all'estero. Shawna Farrell è riconosciuta come una delle massime esperte di musical e scopritrice di numerosi talenti nel settore.

Giuseppe Lombardo è laureato in violino presso l'università di Toronto. Ha lavorato come violinista per il "The National Ballet of Canada" e successivamente per "The Canadian Opera Company". Nel 1982 si trasferisce con la moglie, Shawna Farrell, in Italia. Nel 1983 vince il concorso indetto dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna ed entra nella fila dei primi violini. Nel 1985 entra nei "Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna" fino al 2013. Attualmente ricopre il ruolo di amministratore/produttore per la BSMT.

Angelo Di Figlia si è diplomato presso la MTS - Musical The School di Milano e avvia la sua carriera nel mondo del musical, sia in Italia che all'estero. Nel corso della sua carriera ha partecipato a numerosi spettacoli, tra cui *Beatrice e Isidoro*, *Sette spose per sette fratelli* (nel ruolo di Daniele), *Sketch: il musical* (Barbie), *Pinocchio - Il grande musical* (Lucignolo), *TOC TOC a time for musical*, *Peter Pan* (interpretando John Darling, capo-balletto e cover di Peter Pan), *Blues mamma club* (co-protagonista e coreografo), *Robin Hood il musical* (cover Robin Hood), *Mamma Mia!* (come coreografo associato, capo-balletto, swing e cover di Pepper/Eddie), *80 voglia di...80*, *Sindrome da musical* (capo-balletto), *Footloose* (Travis), *Flashdance* (capo-balletto), *Life is Musical* (assistente coreografo), *A Christmas Carol* (Fred e assistente coreografo), *A Chorus Line* (Frank/Swing) e *Amore Altrove* (Luca). All'estero ha preso parte a produzioni come il tour francese di *Mamma Mia!* (cover di Pepper), *La Belle et la Bête* a Parigi (capo-balletto, cross-swing e cover di LeFou e M. D'Arque), *Mary Poppins* a Vienna, *Saturday Night Fever* ad Amstetten (nel ruolo di Cesar Rodriguez) e *Evita* a Vienna. Dopo queste esperienze nel musical, Angelo sente il bisogno di esplorare il teatro di prosa e la drammaturgia contemporanea. Partecipa a numerose masterclass e laboratori di alta formazione con registi e casting director come B. Fornasari, C. Pezzoli, G. Colferai, L. Scaramella, L. Heins, M. Di Mauro, V. Materiale, S. De Santis, G. Manfredonia, A. Pizzuti, A. Ciampi, C. Proserpio, L. de Strobel e F. Arcuri. Oltre alla carriera teatrale, Angelo Di Figlia lavora come attore in spot televisivi, serie TV e cinema. Parallelamente alla sua attività di attore, Angelo svolge il ruolo di insegnante, Movement Director e

coreografo. Tra le sue collaborazioni più rilevanti si contano gli spettacoli *Appiccati - Un musical diverso* e *Il Fattore Umano* (entrambi diretti da B. Fornasari), *Human Farm* (regia di Fartagnan Teatro), *Black Box – Dieci danni rilevati* (regia di G. Colferai) e *Raffaella – Omaggio alla Carrà* (regia di G. Colferai).

7.4. Un primo tema emerso dalle interviste: il musical in Italia è uno spettacolo senza spessore?

Le interviste sono state l'occasione per approfondire i temi più rilevanti ai fini dello svolgimento del progetto di ricerca. Le domande che ho posto agli esperti del mondo del musical vertevano principalmente su due questioni fondamentali che necessitano una discussione e disamina approfondita, se si vuole esplorare seriamente e a livello pratico il presente e futuro del musical in Italia, e cioè quali sono gli elementi che permettono a uno spettacolo di teatro musicale leggero di conseguire successo in Italia e quali sono i fattori più rilevanti che impediscono al musical di ottenere maggiore visibilità, nonché di essere più proficuo dal punto di vista produttivo ed economico nel nostro paese. Più nello specifico, ho voluto sondare quali sono concretamente, secondo l'opinione delle persone che lavorano nel mondo del musical, i punti deboli della filiera creativa e produttiva del musical, così da poter offrire uno spunto tangibile nel dibattito sul futuro del musical nel nostro paese. Queste questioni sono state discusse coi vari esperti che ho intervistato, apprezzando i diversi punti di vista coinvolti e riconoscendo che, seppure gli intervistati svolgano ruoli molto dissimili tra loro, le loro risposte tendono a convergere in una serie di ragionamenti comuni che sembrano definire i punti salienti delle domande da me poste. Ho deciso dunque di trattare questa parte della mia ricerca, dividendo i vari spunti di riflessione che sono trapelati da queste discussioni in paragrafi distinti, in modo da avere una visione generale ordinata di quelli che, a mio avviso, sono i punti fondamentali di questa analisi.

Come già discusso nella prima parte della mia ricerca, il teatro musicale che ha incluso la rivista, il varietà, la commedia musicale o il musical, è sempre stato considerato, particolarmente nel nostro paese, come “leggero”, un po' per i suoi contenuti effettivamente poco impegnativi, un po' per la sua anima comica e talvolta satirica, ma soprattutto perché da sempre è stato contrapposto alla sua controparte più seria e classica: l'opera lirica. Questo confronto è spesso stato alla fonte di numerosi dibattiti sulla legittimità del

teatro musicale leggero, che, specialmente nel secolo scorso, veniva tacciato di mancanza di spessore, soprattutto dai fautori più puri dell'opera lirica. Nell'approfondimento di Rossana Dalmonte *Nuove forme di teatro musicale* ci si chiede se:

«Definire “teatro musicale” un lavoro composto di parole e musica che viene realizzato su un palcoscenico di fronte a degli spettatori implica riferirsi a un evento artistico diverso da quello che si denominava “opera lirica”, benché formato dagli stessi ingredienti. Questa diversità si configura come un proseguimento delle forme precedenti attuate con i mezzi oggi a disposizione o è una rottura, una discontinuità in cui il “nuovo” è prevalente rispetto alla continuità di una tradizione?»²³⁷.

Lasciando da parte la discordia tra gli amanti della lirica e coloro che invece prediligono il teatro musicale più moderno, il musical, così come il suo predecessore teatrale in Italia, la rivista teatrale, hanno sempre avuto la reputazione di peccare di mancanza di profondità, o, per meglio dire, i musical e le riviste di successo hanno spesso una grossa componente di puro *entertainment*, soprattutto nelle loro parti musicali e coreutiche, che lascia poco posto all'esplorazione di temi di natura più profonda. Del resto, la rivista teatrale si trasforma velocemente, grazie all'operato di Garinei e Giovannini, in commedia musicale che, solo successivamente, diventa musical, dando così l'impressione che, in questo genere di teatro, alla base di tutto ci debba per forza essere una componente comica predominante. Questo sembra succedere particolarmente in Italia, dove le produzioni di musical non sono così numerose come in altri paesi e dove, quindi, si tende a privilegiare la messa in scena di certi classici del mondo del musical anglosassone che, per quanto spettacoli celeberrimi e apprezzatissimi, non presentano nulla di nuovo dal punto di vista del contenuto o dello spessore intellettuale.

Marco Iacomelli, nella sua intervista, spiega che:

«[Il musical] a partire dagli anni 80 è stato un genere molto praticato dalle compagnie private, e, in particolare, a partire dall'esplosione di *Grease* in poi, molti sono gli imprenditori che hanno deciso di cimentarsi nel musical con purtroppo la mancanza, nella maggior parte dei casi, delle competenze e

²³⁷ R. Dalmonte, *Nuove forme di Teatro Musicale*, tratto da *Storia della civiltà europea* a cura di Umberto Eco e pubblicato sulla versione online [dell'Enciclopedia Treccani](#)

conoscenze necessarie, nel senso di competenze registiche, competenze di produzione e anche nel primo periodo della mancanza di competenze artistiche da parte degli interpreti, ricordo i racconti che mi faceva della *Compagnia della Rancia* Saverio Marconi. Marconi diceva che non trovavano in realtà degli interpreti che sapessero in effetti cantare, recitare, cantare e danzare. Quindi nella maggior parte degli spettacoli che avevano una componente coreutica dovevano trovare dei ballerini e insegnare loro cantare. E insomma, di conseguenza, la recitazione era un po' messa in secondo piano. C'è stato un periodo, che forse sta un po' tornando, devo dire la verità, in cui di qualsiasi cosa si faceva la versione musical per intenderci. Per esempio, in questa stagione appena passata, è stato messo in scena il musical di *Mare Fuori*...²³⁸ Per cui ecco, è un genere che sicuramente attira molto l'attenzione del pubblico ed è un genere che in Italia purtroppo si è fermato all'aspetto dell'intrattenimento quasi puro, cioè della commedia musicale, quello spettacolo che comunque alla fine ti lascia un sorriso. È difficile, molto difficile che vengano prodotti gli spettacoli che non abbiano di base un fondo comico ed è quasi inesistente in Italia la produzione dei *drama-musical*. Noi, con la *Scuola del Teatro Musicale*, abbiamo cominciato la nostra prima produzione che è stata appunto *Next to Normal*, che era un *drama-musical*. Abbiamo continuato con il musical *American Idiot*. Perché? Perché la nostra vocazione è quella di portare al pubblico italiano spettacoli che chi fa produzione, diciamo a scopo di lucro, non può permettersi di portare in Italia e, se vedi, vengono prodotti sempre spettacoli come *Grease* che è sempre in tour, *Jesus Christ Superstar*, che è sempre un classico in tour. E poi ci sono dei classici che continuano a come dire, essere ripresi come *Cabaret*, *Sette spose per sette fratelli*... insomma, titoli che all'estero, in realtà, molto molto difficilmente vengono ripresi perché sono considerati, come dire, superati da altri titoli. Quando vengono ripresi è in maniera innovativa, ad esempio, *Cabaret* è stato ripreso a Londra e adesso a Broadway nello stesso allestimento in una versione immersiva, quindi con un'esperienza del pubblico differente e non consueta. Diciamo che si cerca un'esperienza nuova per il pubblico, se si rivisita un classico, ad esempio un classico americano completamente rivisto nel senso di riarrangiato e proprio, modificato dal punto di vista musicale e

²³⁸ *Mare Fuori* nasce come serie TV prodotta da Rai Fiction e andata in onda nel 2020, ed è stata trasposta in musical nel 2024.

nel significato dei messaggi portati dallo spettacolo, è *Oklahoma* in cui anche il racconto viene ribaltato, cioè l'antagonista, il cattivo, colui che era visto come il cattivo diventa in realtà la vittima nel nostro contemporaneo. Quindi stiamo parlando di versioni che si adattano a una sensibilità storica molto differente e quindi anche una rilettura degli spettacoli, cosa che non succede invece in Italia dove non si ha il coraggio di fare queste scelte, o almeno, i produttori che possono lavorare su numeri rilevanti dal punto di vista di tournée e dal punto di vista di investimenti nello spettacolo preferiscono presentare titoli che a loro giudizio sono rassicuranti».

Il problema, in Italia, della scelta di prediligere spettacoli con contenuti, se vogliamo, più leggeri, rispetto alla possibilità di investire su spettacoli che hanno un contenuto più intellettuale e che trattano di temi più profondi, sembra quindi nascere da un dilemma di natura commerciale dove il pubblico favorisce la componente dell'intrattenimento rispetto alla qualità della sceneggiatura e della messa in scena. Questo si traduce nella scelta dei produttori di attirare un'audience "sicura" facendo scelte commerciali che possono essere considerate dubbiose dal punto di vista artistico e creativo.

Per esempio l'attore Angelo di Figlia precisa:

«Il problema è che le produzioni sono poche e gli attori sono tantissimi e le produzioni anche sono comunque brevi, quindi cosa succede? Che spesso, troppo spesso in Italia, e questo è per una è una scelta produttiva, si dà più importanza al fatto di mettere un nome famoso, che molto spesso però non è in grado di fare quello che dovrebbe fare, cosa che all'estero invece è molto meno frequente. Tra i protagonisti mettono un nome televisivo, un nome X o televisivo o del cinema, più della televisione in realtà, che purtroppo (...) abbassa drasticamente il livello dello spettacolo».

A livello produttivo, è evidente che, in un'ottica di marketing, inserire un nome di successo e che il pubblico conosce, nel cast di uno spettacolo, abbia una rilevanza di non poco conto e che il pubblico ne sia attratto, se non altro per la familiarità col nome dell'attore, ma a livello creativo questa potrebbe non essere la scelta più efficace che garantisce un musical di qualità. Bisogna quindi, a mio avviso, analizzare la questione del tipo di pubblico che, nel nostro paese, investe nel teatro musicale come forma di intrattenimento e,

successivamente, della filiera produttiva dei musical e dell'impatto che essa ha sulla scelta di mettere in scena o meno, un certo tipo di spettacoli in Italia.

7.5. Analisi del pubblico dei musical in Italia e il suo impatto sulla programmazione degli spettacoli

Quali sono gli elementi che rendono un determinato musical un successo commerciale? È fondamentale analizzare questa questione poiché da essa scaturiscono le scelte dei produttori che decidono in quali spettacoli investire e, conseguentemente, si delineano quelle che sono le opzioni di spettacoli disponibili al pubblico. Il rapporto tra pubblico e produzione, è uno di natura reciproca, dove l'uno dipende dall'altro, e così nel senso opposto, sebbene non sia sempre chiaro quale dei due gruppi abbia più influenza sulle scelte dell'altro. Sicuramente, nel mondo del musical, così come nel mondo del teatro, del cinema e della televisione, ci sono canoni che vanno rispettati se si vuole avere un prodotto sicuro sotto il punto di vista del successo commerciale.

Come spiega Davide Ienco nella sua intervista:

«In Italia ci sono quattro elementi che ti permettono di avere successo nel momento in cui decidi di produrre musical. Il primo elemento è che il titolo derivi da un *blockbuster*. Poi che ci sia una colonna sonora associata al film, quindi, che al pubblico arrivi direttamente. Quindi ad esempio parliamo di *Pretty Woman*, io mi aspetto che se vado a vedere *Pretty Woman* ci debba essere quella canzone specifica. E poi anche il target di riferimento del pubblico... per chi va a vedere i musical, si parla in generale di un target femminile tra i quaranta e sessant'anni. Questi sono i quattro elementi principali... quindi se tu hai tutti questi quattro elementi, non avrai problemi a livello di incassi, economie, vendita, booking, eccetera eccetera. Se invece decidi, come abbiamo fatto noi (alla *Scuola del Teatro Musicale*), come abbiamo sperimentato noi sulla nostra pelle, sulle nostre economie di produrre, invece di voler provare a portare dall'estero, un filone della nuova drammaturgia di Broadway, allora lì devi fare un pochino più fatica, devi allargare il mercato, devi trovare partnership, devi trovare nuove metodologie anche di produzione e nuove metodologie di ingaggio del pubblico».

Anche Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo dicono che:

«Parlando del pubblico, in Italia, in generale, è difficile che un musical funzioni se non ha un super titolo molto riconoscibile... la gente deve riconoscere il titolo, e, francamente, neanche quello è una garanzia del fatto che il musical abbia successo. Anche negli ultimi anni ci sono state delle produzioni fatte dalla *Compagnia della Rancia* e da altri, che erano proprio spettacoli meravigliosi, molto belli, ma nonostante questo non hanno avuto successo e i produttori ci hanno rimesso un sacco di soldi. Quindi, ovviamente, non è solo il pubblico a non voler rischiare ma anche i produttori... per cui se non hai un titolo di un certo livello, con un nome conosciuto magari che viene dalla televisione, non rischi. E ormai è così un po' in tutto il mondo».

Queste regole non si applicano soltanto al panorama italiano, nonostante da noi abbiano forse più impatto sulla programmazione, come spiega Davide Ienco che dice:

«Sono elementi che si ritrovano anche all'estero perché in realtà anche in America diciamo o anche a Londra, la formula è la medesima, ovvero un musical con un grande nome, un revival, se tratto da un *blockbuster* o con un grande nome, tira molto di più. La differenza è che negli altri paesi si sperimenta molto di più, poiché c'è una *industry* che ti permette di avere tanto interesse e una sorta di fidelizzazione del pubblico, dello zoccolo duro del pubblico, che, per esempio in America rappresenta buona fetta del pubblico che va a teatro... mentre in Italia si sta parlando di seimila persone in totale».

Una differenza fondamentale tra quello che succede nel mondo del musical italiano rispetto a quello estero, specialmente quello anglosassone, sembra essere non solo il modo in cui si producono gli spettacoli, di cui parleremo in seguito, ma anche la tendenza del pubblico del nostro paese a vivere il teatro che pare scaturire da un'educazione differente al modo di assistere ai musical se la confrontiamo con l'esperienza storica di *Broadway* o del *West-End*.

Come spiega Marco Iacomelli in un suo intervento a proposito del gusto del pubblico:

«[Il gusto del pubblico] è regredito molto, nel senso che noi arriviamo, un po' come per l'opera lirica, noi arriviamo da un pubblico competente dal punto di vista della qualità in passato, perché il teatro era un luogo di fruizione per un ampio pubblico.

Si andava a teatro, quindi ci si abituava anche a vedere diverse cose e ci si abituava a distinguere le cose diciamo fatte meglio da quelle fatte peggio, a prescindere dal gusto personale. Io mi ricordo quando ero piccolo, che mia mamma mi portava a teatro a vedere l'opera e all'opera si fischiava anche, era normale. Ora a teatro io non sento assolutamente più fischiare, io vedo solo applaudire, sento applaudire e sono tutti sempre molto contenti. Non si vede più gente che si alza e se ne va per il secondo tempo perché non gradisce lo spettacolo. Adesso sono convinto che la gente sia abituata a fermare la serie TV che non gli interessa perché è abituato a vederne tante e quindi è la normalità. Ma andare a teatro è diventato un evento e non la normalità, come poteva essere in passato. Temo di dover dire che il pubblico adesso non sa proprio più discernere tra un prodotto di qualità e non di qualità, quando vede una cosa ben fatta lo capisce, lo riconosce, perché devo dirti che alcune volte c'è la *standing ovation* anche se è una cosa che non esiste quasi più. In teatro molto raramente la gente si alza alla fine dello spettacolo perché proprio non lo sa che è una consuetudine, come non sa che si può fischiare e non lo si fa perché si pensa che non si faccia, che disturbi. Purtroppo mi vien da dire che, al giorno d'oggi, il pubblico non è formato perché non ha più l'abitudine di andare a teatro, non è formato perché a scuola quando ti portano a vedere gli spettacoli sono di solito spettacoli molto brutti, nonostante il fatto di portare i ragazzi a teatro dovrebbe essere l'investimento maggiore e il teatro per ragazzi dovrebbe essere bellissimo perché tu stai investendo dei soldi affinché poi dopo questi ragazzi vengano a vedere altro teatro. Ma io ricordo davvero di aver visto degli spettacoli tremendi quando ero giovane e di essermi annoiato a morte, e, infatti, il mio incontro col teatro arriva molto tardi, a trent'anni, perché io del teatro ne volevo sapere niente perché non ero proprio interessato al teatro. La voglia mi è venuta quando sono andato a Londra a vedere i musical e ho visto il musical *Avenue Q* e poi *Billy Elliot*, di cui avevo visto il film, e quindi per me è stata la prima volta in cui vedevo la trasposizione di un film in un musical. E poi ho visto *Wicked*, che era un musical originale, cioè la storia trasversale de *Il mago di Oz*, che adesso fa il percorso inverso, e cioè da musical diventa film».

Sicuramente il fatto che, come discusso precedentemente, a partire dagli anni '50, con l'arrivo della televisione nelle case degli italiani, si sia persa l'abitudine di andare a teatro con regolarità e che, conseguentemente, lo spettacolo dal vivo sia diventato una forma di intrattenimento di nicchia, ha

influito profondamente sulle abitudini del pubblico, per il quale il teatro non è più un tipo di spettacolo abituale ma una frequentazione occasionale per tanti e un evento rarissimo per la maggior parte della popolazione. La perdita della tradizione di frequentare le sale teatrali, ben viva in Italia nel secolo scorso, ha senza dubbio avuto un impatto profondo sul gusto e sulla maniera di fruire dello spettacolo teatrale e, di conseguenza, del musical. Certamente, però, come descrive Angelo Di Figlia, non tutte le mancanze del settore del musical possono essere attribuite alle abitudini e attitudini del pubblico:

«Non si può dare sempre la colpa al pubblico perché il pubblico non è scemo. Il pubblico magari non ha le competenze tecniche, ma riconosce quando qualcosa funziona, qualcosa no. E quindi, se noi non cominciamo a dare al pubblico una qualità degna del costo del biglietto, è ovvio che la gente dice ma io perché devo spendere 80 € e vedere un musical? Questa cosa che non funziona quando posso andare al cinema o a mangiare in un buon ristorante».

Ritengo sia lecito attribuire la difficoltà del pubblico a fruire pienamente degli spettacoli che sono in circolazione, non solo alla mancanza di educazione teatrale, che sicuramente è una questione che in questa particolare epoca storica va analizzata e a cui si può tentare di trovare possibili soluzioni, ma anche a una delle differenze fondamentali che esistono tra il nostro modo di fare musical e quello dei paesi in cui il musical riceve maggiore attenzione e genera maggiore successo commerciale, e cioè il discorso della lunghezza della tenitura.

7.6. Un tema specifico emerso dalle interviste: il problema della tenitura

La lunghezza della tenitura, e cioè il complesso delle repliche di una rappresentazione teatrale, è sicuramente una delle differenze principali che troviamo nel mondo del musical italiano, rispetto a quello di matrice anglosassone. La tradizione teatrale italiana è sempre stata impostata sull'idea che il teatro fosse itinerante, un teatro di giro che passa da città a città fermandosi per mettere in scena un determinato spettacolo per un breve periodo di tempo, e questa dinamica non è cambiata con l'affermarsi della rivista teatrale e della commedia musicale. Se però sotto un certo punto di vista, le compagnie teatrali italiane, hanno sviluppato l'abitudine di portare in

giro per il territorio del paese i loro spettacoli, beneficiando della possibilità di raggiungere un pubblico maggiore e più variegato, dal punto di vista pratico, e soprattutto per quel che riguarda il musical, non sempre il fatto di avere uno spettacolo itinerante, aiuta ad avere delle rappresentazioni di qualità né permette di rientrare nei costi di produzione. Il musical è infatti un tipo di rappresentazione che si differenzia dal teatro di prosa in quanto richiede teatri di una certa dimensione che possano accogliere scenografie, coreografie e, in certi casi, che possano accogliere orchestre che suonano dal vivo durante la messa in scena. Questo non è sempre facile da ottenere e, anche quando lo si ottiene, i costi che si devono sostenere sono tali da richiedere teniture abbastanza lunghe nello stesso teatro per ammortizzarli. Questa è una delle ragioni per cui, storicamente, negli Stati Uniti, paese in cui il musical così come lo intendiamo nel presente ha mosso i primi passi, i musical vengono messi in scena in maniera fissa per mesi e, a volte, dipendendo dal successo, anni. Il fatto di avere un quartier come Broadway a New York, aiuta, da una parte, la produzione a mantenere imponenti scenografie intatte per un lungo periodo di tempo, e, dall'altra parte, incoraggia il pubblico appassionato del genere ad avere un posto in cui sa di trovare gli spettacoli che ama. La stessa dinamica si determina nel *West-end* londinese, quartiere centralissimo della capitale britannica, nel quale hanno dimora, a partire dalla metà del 1800, i più importanti e prestigiosi teatri inglesi e che rappresenta, storicamente, una celebre attrazione turistica per visitatori amanti del teatro provenienti dal mondo intero. Certo, questo non significa che gli Stati Uniti e Inghilterra non abbiano anche un'importante dimensione di teatro itinerante, ma esso si affianca a questi quartieri teatrali dove musical e rappresentazioni teatrali attirano il pubblico in maniera regolare e, sicuramente, redditizia.

Come ci spiega Joe Deer:

«In America ci sono molti musical che viaggiano per il paese tutto il tempo. Sai, *Wicked* gira per l'America da 20 anni. Ci sono stati tour, ci sono ancora tour di *Cats* che continuano a girare molti, molti anni dopo. Sostituiscono gli attori, ma la produzione stessa continua. Quindi penso, penso che ci sia molto teatro itinerante, ma, ma penso che tu stia arrivando a un punto importante, ovvero che ci sono destinazioni per il teatro in America, come New York, come Chicago e poi in Inghilterra, Londra è una destinazione, forse Parigi lo è, credo che lo sia per certi tipi di compagnie. Ma in Italia, ci sono compagnie di opera dove c'è una destinazione importante. Ho menzionato *La Scala*, ma credo che questo debba

essere vero a Roma, che ci siano compagnie di opera che sono istituzioni fisse. E quindi penso che mi piacerebbe che l'Italia potesse sviluppare questo tipo di tradizione. Ciò che permette, e che credo sia molto importante, è che gli artisti possano avere un impiego continuativo, possano vivere e essere artisti a tempo pieno. Ora, se sono un attore in Italia, nel teatro musicale, posso fare due o tre produzioni all'anno se sono fortunato, ma non dureranno molto a lungo, forse un paio di mesi tra prove e spettacoli. E poi devo trovare un altro lavoro, magari in un ristorante, in un negozio, in un'azienda come lavoratore a breve termine. Questo rende impossibile per le persone continuare la loro vita come artisti in una forma d'arte dove devono essere trattati come una vocazione invece che un passatempo. Ma ci si aspetta che siano abili come gli artisti professionisti che fanno solo quello. Quindi questo non è sostenibile. È un'aspettativa impossibile».

Interessante che Joe Deer faccia notare come il fatto di avere un quartiere teatrale fisso, sia vantaggioso anche dal punto di vista di coloro che ci lavorano, come attori, registi, staff tecnico, eccetera.

Lo conferma Angelo di Figlia che, condividendo il suo punto di vista di attore ci dice che:

«Questa cosa delle brevi teniture secondo me è la cosa più problematica nel lavoro, perché comunque non riesci veramente a organizzarti un anno di lavoro, ma lavori di mese in mese...cioè tu finisci e ricominci con le audizioni. E quindi questo è un po' demotivante, da un certo punto di vista. (...) Io ti parlo da addetto ai lavori (...) cioè il problema è che partono dalle produzioni che hanno una tenitura che massimo, comprese le prove, è di tre mesi o quattro. Diventa complicato, quindi, e siamo in tanti, cioè ogni anno escono non so quante persone formate... e ovviamente c'è più domanda che offerta, capito quindi? Eh, quindi noi siamo tanti, infatti c'è un sacco di gente italiana che lavora all'estero, in Germania soprattutto. Considerando che poi noi abbiamo una grande cultura teatrale ma non del musical... in Italia c'è stato il tempo d'oro del musical che io ho avuto la fortuna anche di vivere un po' la fine. Forse partendo da già dal 1998, 1999 fino al 2012... quella quindicina d'anni dove facevamo tournée di otto, nove mesi. (In quegli anni) quando prendevi un lavoro voleva dire che lavoravi per almeno due o tre anni, cioè era un'altra cosa, eh, adesso se prendi un lavoro, lavori per quattro mesi».

Anche Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo reiterano l'importanza, per i musical, di una tenitura più lunga:

«Un'altra cosa che bisognerebbe fare è che noi, in Italia, abbiamo questa cultura per la quale il musical deve arrivare nella nostra città per andarlo a vedere, non abbiamo il teatro fisso, il musical fisso che resta in un certo posto per mesi, non abbiamo la cultura di spostarci per andare a vedere un certo musical, mentre all'estero organizzano degli interi pacchetti viaggi intorno a uno spettacolo. Per esempio, in Germania fanno così e ci sono spettacoli che tu vai a vedere e ti organizzano tutto quello che c'è intorno... tipo il trasporto, il ristorante, l'albergo, tutto organizzato intorno a un certo spettacolo. E quello è un modo di riempire un teatro e portare del pubblico».

L'idea di avere dei musical a lunga tenitura anche in Italia non è certo nuova ed è stata esplorata in più occasioni come denota questa intervista a Federico Bellone, prolifico regista e produttore di musical in Italia, che in un'intervista per il sito web *Amici del musical*, cita un tentativo da parte della *Stage Entertainment* di realizzare, anche in Italia, un modello di musical fisso che possa diventare un polo di attrazione da parte del pubblico nostrano, ma anche turistico. Dice Bellone:

«Stage Entertainment con la produzione de *La Bella e la Bestia* lancia nel nostro paese la sfida pressoché inedita della lunga tenitura, in cosa consiste? Come nasce questo importante marchio? È vero che in Germania il 20% del turismo è in qualche maniera legata agli eventi teatrali?

La sfida è ovviamente quella di produrre uno spettacolo che possa restare in scena nello stesso teatro per molti mesi, o anni, finché il pubblico comprerà i biglietti. La differenza sostanziale è che Stage, essendo una multinazionale che ha già sperimentato questa formula più volte in altri paesi, è forte dell'esperienza precedente. Il marchio nasce dall'infinita passione di un uomo per il teatro, Joop Van Den Ende, già creatore di Endemol, la famosa società di contenuti televisivi. Rispetto al turismo in Germania basti

pensare che dal 2001 ad oggi il musical *Il re leone* è in scena ad Amburgo ed è praticamente sempre esaurito»²³⁹.

Nonostante la possibilità di aumentare le teniture dei musical e di creare dei poli teatrali in cui gli spettacoli di musical, e anche di prosa, possano avere una permanenza più duratura e stabile, sia già stata sondata, ritengo possa essere approcciata di nuovo in quanto rappresenterebbe una svolta alla tradizione italiana del teatro di giro che potrebbe apportare stabilità sia dal punto di vista creativo che economico.

7.7. Una questione fondamentale emersa dalle interviste: il musical italiano esiste ancora?

Nonostante la tradizione della rivista teatrale rimanga tuttora centrale nel panorama del musical italiano, cosa che può essere notata facilmente esaminando i successi al botteghino degli ultimi anni, dove, seppure a distanza di decenni, alcuni degli spettacoli della tradizione della commedia musicale classica italiana, come *Aggiungi un posto a tavola*, *Rugantino* o ancora *Forza venite gente*, continuano ad attirare un pubblico, forse nostalgico del teatro che fu, e vengono inseriti nelle programmazioni dei classici teatri del musical, come il Sistina e il Brancaccio a Roma, è chiaro come a partire dagli anni '70 e '80, l'importazione di spettacoli stranieri adattati a un *audience* nostrana, vada per la maggiore. Il prodotto straniero, quasi sempre di matrice anglosassone, rappresenta il tipo di spettacolo che più attira il pubblico e che, di conseguenza, viene prediletto da produttori e registi. Se questa smania di "americanizzazione" era facilmente comprensibile a partire dall'arrivo del cinema americano sui grandi schermi italiani e della conseguente passione che esso generò per il film musicale, tratto da Broadway e trasposto da Hollywood, ci si chiede perché non si creino più prodotti italiani, come facevano le nostre grandi compagnie teatrali nel dopoguerra. Una risposta a questa domanda potrebbe risiedere, semplicemente, nella mancanza di autori e compositori italiani, mancanza che potrebbe derivare, a sua volta, nell'assenza di percorsi formativi per sceneggiatori e compositori nel nostro paese. Se, come vedremo più avanti,

²³⁹ Intervista di Roberto Mazzone a Federico Bellone, per il sito web [Amici del musical](#).

l'Italia accoglie numerose accademie di recitazione, ballo e canto e non mancano certo nel nostro paese numerosi talenti in questo settore, per quello che riguarda la composizione, sembrano esserci delle lacune da riempire.

Come ci spiega Marco Iacomelli:

«Un problema gigantesco è anche quello della mancanza di scuole per i creativi, cioè all'estero un creativo si forma a livello universitario e quindi il regista, nello specifico e per quanto riguarda il teatro musicale, è un regista che, come un regista d'opera, deve avere competenze sia dal punto di vista della interpretazione del testo scritto, ma anche dal testo musicale poiché ha due strumenti da cui trae informazioni che sono quelle del libretto e della partitura. Ecco, in Italia non esistono percorsi triennali che fanno una formazione di regia che è specifica per la regia del musical, quindi il risultato è molto, molto poco vicino a quello che vediamo nei paesi anglosassoni. Assolutamente fondamentale sarebbe creare anche dei centri di formazione per autori e compositori, perché finché non ci sarà di nuovo un nostro teatro musicale e non semplicemente un'importazione dall'estero, saremo sempre vincolati dalle condizioni che ci metteranno le grandi società che licenziano i titoli esteri. Quindi, per esempio noi stiamo cercando da diversi anni di produrre un titolo che ormai è andato via da prove, e andato via da Londra, è andato via da qualsiasi parte, ma continuano a non licenziarlo. E quando sarà pronto per la licenza, per quel discorso che ti facevo, cioè il fatto che devi sempre parlare ad un certo pubblico in un certo momento, io temo che sarà fuori tempo massimo per la fruizione degli spettatori perché è uno spettacolo che si basa molto sui *social network* e i *social network*, adesso non sono più così tanto al centro dell'interesse anche delle giovani generazioni. Perché va bene portare gli stimatori del teatro di un tempo, però sarebbe bello riuscire a tirare anche il nuovo pubblico e quindi stare anche al passo con i soggetti di attualità. Sarebbe importante quindi la formazione di autori, compositori, la formazione di produttori e la formazione di, in generale, di tutte quelle figure che fanno parte del teatro musicale contemporaneo. Noi non abbiamo assolutamente investito nei nostri giovani, ma per niente, per niente».

Anche Shwana Farrell e Giuseppe Lombardo reiterano questo punto:

«Noi nella nostra scuola abbiamo fatto diversi tentativi di creare dei percorsi di studio per giovani compositori che si volevano

avventurare a scrivere musical. Il musical per sua natura ha ovviamente bisogno di un compositore, un librettista e un coreografo, e queste tre persone devono lavorare insieme per creare lo spettacolo. Noi abbiamo provato a portare degli insegnanti famosi da Londra ma la tendenza degli studenti, per quanto riguarda la scrittura e la composizione, è stata quella di non accettare il metodo che era stato proposto e preferivano fare a modo loro, quando gli suggerivi qualcosa da andare a cambiare nella loro composizione. Mentre un giovane compositore dovrebbe essere a conoscenza degli elementi base del musical prima di avventurarsi nella scrittura e nella composizione. Invece la tendenza in Italia è quella di svegliarsi la mattina e decidere di essere un certo tipo di artista, senza per forza averne le basi e le tecniche necessarie. Cioè, la faccia tosta è necessaria, ma anche la preparazione. E comunque bisogna creare questa idea nella testa della gente, che il musical può essere un'esperienza teatrale completa, e non soltanto dell'*entertainment* di tipo leggero».

L'idea di avere delle scuole specifiche per compositori e autori, così come si fa in tanti altri paesi, avrebbe come obiettivo quello di generare un prodotto italiano che, si spera, rivitalizzerebbe il panorama del musical e incoraggerebbe la creazione artistica del nostro paese. Questa visione non dovrebbe per forza creare una competizione tra musical straniero e musical italiano, ma rappresenterebbe quanto più un affiancamento della nostra tradizione di commedia musicale, in chiave più contemporanea, a quelli che sono i successi *long-running* che popolano le programmazioni della maggior parte dei teatri. Nonostante la sfida iniziale di formare degli autori e compositori italiani di livello, che non è certo impresa facile, questa idea sarebbe anche un'opportunità per avere un tipo di spettacolo diverso che non solo attirerebbe un pubblico nuovo, ma sarebbe esportabile anche all'estero, così come lo sono state alcune delle nostre commedie musicali nel secolo scorso.

Come spiega Iacomelli:

«...in questa totale globalizzazione, il prodotto italiano del musical non esiste. Per darti un esempio, l'anno scorso Red Canzian ha scritto un musical chiamato *Casanova Opera Pop*. Il musical in sé era discutibile ma al produttore americano interessava l'idea di fare uno spettacolo su un personaggio italiano famoso in tutto il mondo, quindi esportabile potenzialmente dappertutto e quindi Casanova. Interessava per il tema, come quando è stato fatto *Pinocchio* dalla *Compagnia della*

Rancia insieme ai Pooh, ed è stato portato in Corea, per esempio. Cioè, la situazione non è diversa rispetto a quella del cinema e rispetto alle serie TV e anche il cinema è profondamente cambiato negli ultimi decenni. Cioè, per quel che riguarda il teatro, ci sarà sempre un pubblico interessato allo spettacolo dal vivo, perché la fruizione di uno spettacolo dal vivo è diversa da quella di uno spettacolo in televisione, ma ce ne sarà sempre meno. Anche perché, rispetto a guardare una partita allo stadio, il teatro richiede un certo tipo di concentrazione e non possiamo illuderci che tutto rimarrà sempre come prima. Adesso, per esempio, si sta sperimentando con la rappresentazione immersiva, un tipo di spettacolo con telecamere a 360 gradi che si sta facendo anche in Italia e che è interessante... certo non è più una presenza reale ma una presenza virtuale. E penso che ci sarà sempre il teatro in presenza: però in che quantità, non te lo so dire. Insomma, non la non la vedo benissimo, però se vogliamo avere un futuro del musical italiano, dobbiamo investire sulla formazione. Tipo, a me piacerebbe un bel corso alla *Bocconi*, cioè formazione di un certo livello in un'università rinomata, con un certo tipo di forma e con un certo tipo di rete di contatti... quello secondo me cambierebbe i giochi. Perché la rete di contatti fa tutto e la possibilità di parlare alle aziende sulla possibilità di fare eventuali investimenti aiuterebbe veramente... ma solo se il produttore ha una certa formazione, altrimenti non può funzionare».

Joe Deer condivide il suo punto di vista sull'idea di rivitalizzare la creazione di musical di autori e compositori italiani:

«Sì, penso che sia essenziale. È ora che il teatro italiano, il teatro musicale italiano, prenda possesso della propria identità e dica: *“Voglio fare storie con influenze musicali italiane, voglio fare storie che appartengano alla nostra cultura e che le realizzeremo utilizzando l'arte del teatro italiano”*. Questo non accadrà immediatamente, ma penso che sia un passo molto importante per andare avanti. (...) Il teatro musicale non vive nemmeno nel mondo del teatro; vive nel lato musicale. Quindi, penso che il teatro musicale (italiano) non abbia ancora trovato una propria identità indipendente qui per avere un impatto ampio come ha nel mondo anglosassone. Inoltre, la stragrande maggioranza delle opere di teatro musicale che vengono realizzate in questo paese ha origine nel mondo anglosassone. Perciò è importante notare che spesso le produzioni sono una ricreazione di uno spettacolo dal *West End* o da *Broadway*, oppure sono pensate per

assomigliarvi, anche se non esattamente. Quindi, stanno emulando quel modello e, a un certo livello, il pubblico italiano può amare vedere questo, ma riconoscerà anche che non è la nostra forma d'arte, non è la nostra voce; è una voce che viene da Londra o dagli Stati Uniti».

Rilanciare l'ormai scomparsa tradizione di avere autori e compositori italiani, capaci di scrivere e comporre musiche originali per degli spettacoli nuovi, moderni e con al centro delle storie che risuonano da vicino con un pubblico autoctono, aiuterebbe quindi forse anche il pubblico meno esperto di musical, quello fatto di persone che non necessariamente hanno una cultura di musical di matrice anglosassone, ad avvicinarsi a questo mondo teatrale che al momento sembra attirare solo un certo tipo di audience. Banalmente, anche solo la questione della lingua e cioè il fatto di avere musical con sceneggiatura e canzoni in italiano, se si pensa che in molti musical i testi sono tradotti dall'inglese ma le canzoni no, darebbe un accesso più ampio ad un pubblico nuovo, giovane o anziano che sia, e permetterebbe di riavvicinarsi alla commedia e drammaturgia di stampo italiano. Oltretutto, la conseguenza naturale di avere una nuova generazione di musical italiani, potrebbe essere quella di generarne l'esportazione all'estero aiutando il settore a dare origini a nuove fonti di remunerazione per tutto il settore del teatro musicale leggero.

Come affermano Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo:

«Sì, sarebbe importantissimo creare dei nostri musical che potrebbero diventare dei prodotti internazionali, esportabili all'estero. Però, per così fare, bisognerebbe anche imparare a creare dei prodotti che non siano solo e puramente per l'*entertainment* per la massa ma che abbiano uno spessore un po' maggiore. (...) Certo, per ora il prodotto internazionale attira molto più il pubblico. E comunque in Italia non c'è un modo di far scrittura con un metodo che sia di livello. Noi diciamo sempre che in Italia non mancano il talento e la passione, però quello che manca sono la concentrazione e la disciplina... e quelle sono cose che hai dalla nascita oppure le devi imparare. All'estero non sono certo più talentuosi di noi, ma hanno sicuramente un livello tecnico molto molto alto e sono abituati a passare da un tipo di performance a un altro senza battere ciglio».

7.8. Le questioni del riconoscimento della formazione e della tutela professionale dell'attore

Sebbene in Italia non manchino le accademie che da anni, e con grande successo, formano i giovani talenti a sviluppare e potenziare le loro doti di attori, cantanti e ballerini, una differenza fondamentale con alcuni paesi esteri è quella che la maggior parte di queste scuole non sono riconosciute a livello ministeriale e, oltretutto, il percorso di formazione per il musical non è equiparato a un normale titolo di laurea. Il problema per i professionisti del settore non si presenta solo a livello della formazione ma anche una volta che le competenze necessarie a lavorare sono acquisite, infatti in Italia la categoria dell'attore non è tutelata a livello sindacale, i contratti non prevedono una tutela specifica per la categoria e questa mancanza rappresenta un vero problema per coloro che decidono di intraprendere la carriera di attore/ballerino/cantante di musical a livello professionale.

Come condividono Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo:

«Un fattore (per lo sviluppo del settore) sarebbe sicuramente l'investimento dello Stato e una sorta di riconoscimento ufficiale del settore del musical. Per esempio la nostra Accademia, pur essendo riconosciuta dal Ministero, può rilasciare un diploma di primo livello in recitazione ma non specificatamente in musical. Quindi la base sarebbe il riconoscimento da parte dello Stato e poi investire nella formazione anche del pubblico, aiuterebbe. Per esempio, in tanti paesi ci sono dei corsi di laurea in musical, ci sono università specializzate e, soprattutto, il lavoro dell'artista di musical è considerato decente, dignitoso ed è rispettato anche dal punto di vista legale. Qui in Italia è un continuo lottare. In Germania già vent'anni fa c'era una sorta di mania del musical e ogni città aveva il suo teatro dedicato al musical e c'erano tante compagnie specializzate e tanto fervore di attività, così che quando siamo arrivati, noi abbiamo pensato che sarebbe stata la stessa cosa qui in Italia. E già all'epoca, Saverio Marconi (della *Compagnia della Rancia*) ci aveva detto di scordarci che sarebbe stata la stessa cosa! Noi però, fiduciosi, siamo andati avanti. Quindi, ripetiamo, il Ministero dovrebbe dare fiducia alla nostra categoria e creare dei corsi di laurea in teatro musicale, come già esistono in tanti altri paesi. Noi invece abbiamo solo questo percorso triennale e, per quello, consigliamo ai nostri studenti di andare a fare un percorso di master a Londra. Infatti i nostri corsi sono molto simili a quelli della *Guilford School for Acting* che ha un corso speciale per il musical».

Anche Marco Iacomelli ci offre il suo punto di vista sulla questione:

«A mio avviso, per esempio, bisogna considerare la situazione inaccettabile della formazione per il teatro musicale in Italia, perché le accademie riconosciute dal ministero che si occupano di teatro musicale siamo solo due, nelle quali cioè in cui si fa un percorso che alla fine, quantomeno dei primi tre anni, rilascia un diploma accademico di primo livello. E questo è un titolo equipollente alla laurea triennale, che quindi è spendibile in ogni caso da un diplomato in qualsiasi concorso pubblico, per qualsiasi ragione, e che certifica anche una preparazione nel momento in cui uno volesse dedicarsi alla formazione o comunque lavorare sempre nell'ambito, ma non essere per forza, sempre in scena. Tutte le altre scuole di musical sono più che altro delle società private, a volte associazioni culturali, a volte neanche formalizzate dal punto di vista legale, che fanno una comunicazione fuorviante. Erogano delle lezioni non controllate da personale non certificato in contesti strutturali che magari non hanno le caratteristiche richieste e che alla fine del percorso di due anni non possono rilasciare niente allo studente. Purtroppo però la comunicazione di queste pseudo accademie è molto forte ed è molto presente sia nei social che nel passaparola. Tanto da convincere famiglie e studenti che questi percorsi poi condurranno per certo a una professione, cosa che in questo mestiere non si deve assolutamente dire. Cioè questo è il mestiere più precario del mondo, cioè tu sei imprenditore di te stesso, però in questo mestiere non contano solo le tue competenze e conoscenze, ma un attore viene selezionato anche per la sua stabilità, cioè per quello che rappresenta fisicamente l'età scenica, la tua persona, la tua presenza scenica suggerisce un eroe romantico o suggerisce un nerd o suggerisce una persona di malaffare, o suggerisce altro... insomma, non tutti gli attori possono interpretare lo stesso ruolo. Quindi, il problema della formazione è un problema gravissimo, nel senso che non c'è un controllo reale e non c'è una preparazione dal punto di vista dell'orientamento dopo le scuole superiori rispetto a quali sono le accademie riconosciute dal ministero».

Anche il punto di vista di Angelo di Figlia è interessante in questa stessa prospettiva:

«...e invece quello che secondo me ho trovato un po' complicato, in generale nella vita di attore è un po' quello della

discriminazione che c'è verso chi fa musical da parte di, come dire, del resto del mondo dello spettacolo, che sia il cinema, che sia il teatro di prosa degli stabili e quella cosa lì, perché si sente dire: "*Ah sì, ma tu fai musical*" che è un po' una cosa che secondo me nasce da alcuni prodotti di musical, dove in effetti la recitazione era veramente, come dire, messa veramente in terzo piano, quasi non considerata. Quindi capisco da dove arriva, come dire, il dubbio. Il problema è che secondo me per il tipo di formazione e di disciplina che si ha quando si studia per il musical, è che è una formazione molto più alta di quella, per esempio, di una scuola di teatro. E la disciplina, lo sforzo, la fatica... cioè non voglio diminuire il valore di un di una di un'accademia di arte drammatica, ci mancherebbe. La formazione, io penso, è comunque importante per avere una preparazione un po' a 360 °, cioè bisogna essere, come ovviamente sai, in grado di recitare, ballare e cantare laddove richiesto. (...) Anche per il musical in generale, è una formazione un po' più complicata perché completa, appunto perché richiede appunto questi tre elementi e abbastanza fondamentali. Poi dipende dal tipo di spettacolo, in alcuni si balla un po' meno, in alcuni si balla di più e si recita meno, però tendenzialmente non può essere solo un ballerino, solo un cantante o un attore a fare musical. (...) e quindi, eh sì, bisogna studiare tanto, bisogna allenarsi. E mentre magari, non so, un cantante va a prendere semplicemente le lezioni di canto o un ballerino va a fare lezioni di danza, e un attore, magari si fa dei workshop o qualcosa, per chi fa musical bisogna fare tutte e tre le cose e non sempre si riesce a trovare una situazione per cui tu possa allenare le tre cose contemporaneamente e per quanto riguarda la formazione? Sì, ci sono assolutamente delle realtà che ti preparano a questo modo, sono tendenzialmente accademie bi o triennali, dove comunque si studiano tutte le discipline e che ti possano aiutare ad affrontare questo percorso...ce ne sono diverse molto valide».

Parlando di formazione specifica per il musical con Joe Deer e, considerando che lui insegna da tantissimi anni a studenti americani ma ha anche diretto gli studenti della Scuola del Teatro musicale durante la loro messa in scena di *Guys and Dolls*, classico spettacolo di Broadway, mi interessava sapere se, vista la sua particolare posizione, aveva notato differenze nella formazione che viene fatta negli Stati Uniti rispetto a quella che si offre in Italia:

«Non vedo grandi differenze tra le due. No, non vedo differenze. Non ho avuto modo di osservare le lezioni di recitazione, ma osservo il risultato di queste lezioni. E quello che vedo è che questi giovani sono in grado di entrare in un ruolo e incarnarne la vita emotiva in un modo che ai miei occhi sembra credibile, sembra veritiero, proveniente da loro, ed è coerente. Sono coerenti, o per lo più lo sono, perché sono giovani, ma nella maggior parte dei casi riescono a entrare nella realtà di quel mondo di performance e a comunicarlo in un modo che mi coinvolge. Dico ai miei studenti che per me c'è sempre uno sgabello a tre gambe su cui deve poggiare una buona recitazione: veritiero dall'attore, nel senso che è una risposta autentica che proviene da loro; credibile dal punto di vista del pubblico, quando vedo qualcosa che credo sia reale e che sta accadendo spontaneamente; e poi la terza parte è che sia coinvolgente, nel senso che mi fai davvero venire voglia di restare con te, mi fai preoccupare per te. Quindi, per me, veritiero, credibile e coinvolgente sono i tre elementi fondamentali, e vedo questi studenti fare proprio questo. Quindi non so quale sia la loro formazione in recitazione. In America ci sono molte scuole di filosofia sulla recitazione: forse il lavoro di Sanford Meisner, o forse il lavoro di Uta Hagen, o forse il lavoro di Lee Strasberg o altri insegnanti di recitazione più contemporanei. Ma non so se questi studenti abbiano avuto tutto questo. Quello che so è che ciò che stanno facendo è veritiero, credibile e coinvolgente. Quindi stanno facendo una buona recitazione, per quanto riguarda il risultato, il risultato è buono. Ma in verità, sai, vedo molta recitazione, parte di essa proviene dai miei studenti di cui conosco la formazione, ma molto di più no. E la verità è che se riesci a fare queste tre cose, indipendentemente dalla tua formazione, potresti essere stato formato come attore shakespeariano classico, potresti essere stato formato solo in uno stile molto contemporaneo o potresti essere stato formato in qualcosa di molto astratto. Ma se tutti e tre questi tipi di attori si riuniscono nella stessa stanza e riescono a creare un pezzo di teatro che sembra vivere sotto lo stesso ombrello... Beh, questa è solo buona recitazione, giusto? Quindi, sì, non posso parlare dei particolari della tecnica che stanno imparando qui, ma posso parlare dei risultati, e i risultati con i migliori studenti sembrano quelli dei miei migliori studenti».

Secondo questi punti di vista, dunque, la formazione per il talento plurimo che è alla base del musical è ampiamente presente, visto che esistono

accademie operanti più o meno in tutto il territorio del paese che formano studenti al ballo, al canto e alla recitazione. Gli aspetti che dovrebbero essere migliorati consistono nel riconoscimento di questi titoli di studio a livello ministeriale, in modo che essi possano essere equiparati a una laurea triennale, livello a cui dovrebbe aggiungersi un percorso post-laurea visto che, attualmente, gli aspiranti attori di musical vengono incoraggiati a intraprenderlo all'estero, non esistendo la stessa tipologia di livello master in Italia. Questo discorso si applica non solo a livello educativo ma anche a livello professionale, considerando che all'estero non solo esistono molte più opportunità a livello professionale, dato che il settore del musical è molto più sviluppato, ma la professione è essa stessa più tutelata legalmente.

Come spiegano Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo:

«E poi per quel che riguarda il talento, ricordiamoci che l'artista l'italiano ha un carattere e un calore diverso da quello americano e per quello è molto apprezzato all'estero. Negli altri paesi c'è più lavoro ed è anche più garantito a livello anche sindacale. Il problema qui, è che noi sfruttiamo i nostri talenti e li paghiamo poco, li facciamo lavorare per ore pazzesche con poco riconoscimento. Quando i nostri attori vanno all'estero si sentono quasi dei divi perché i compensi sono molto maggiori. In questi paesi ci sono sindacati che tutelano gli artisti e questo ovviamente rappresenta un grosso vantaggio. A Londra il grande talento degli artisti italiani è altamente riconosciuto e, infatti, Cameron Mackintosh, uno dei più grandi produttori di musical britannici, che con la *Music Theater International* detiene i diritti per la maggior parte della musica di Disney, ha voluto fare *Mary Poppins* con un regista italiano giovane e molto bravo, che si chiama Federico Bellone, che doveva essere un modo per far vedere agli italiani come si mette in scena un musical di grande portata, del livello di Broadway, ed infatti è stato un grande successo. Poi ci sono stati dei problemi a livello dell'organizzazione, della produzione, e purtroppo questa idea di portare il musical italiano a un livello superiore, si è un po' bruciata».

Anche Marco Iacomelli conferma questa posizione:

«Ti dico che fine fanno i nostri studenti. I nostri imparano ovviamente non solo a recitare, cantare, danzare, ma devono prepararsi, avere conoscenze e competenze in tutti gli ambiti dello spettacolo dal vivo, per cui per esempio, imparano anche

l'organizzazione della produzione, la maggior parte di loro sanno che devono essere in grado di essere imprenditori di loro stessi, quindi quando hanno un progetto sanno come trovare finanziamenti, sanno come partecipare a bandi, sanno come creare una compagnia, eccetera. Sanno anche costruirsi un *business plan* rispetto alla propria carriera, quindi eventualmente scoprire quale lavoro di sussistenza possono fare rispetto alle competenze che hanno già, quindi investire le loro economie in quello che è necessario per sopravvivere, non essere alla dipendenza dei genitori. Imparano anche a continuare la formazione, quindi, che tipo di lezioni continuare a prendere se di gruppo se individuali, a seconda degli obiettivi che devono raggiungere e sanno quali lavori fare rispetto a loro competenze tra un provino e l'altro, cioè quei tipi di lavoro che permettono di essere sospesi comunque in caso di tournée, in caso di scrittura e che non diventano per forza la prima scelta, perché non riescono sennò a sostenere tutte le spese necessarie alla sussistenza. Perché il Ministero prevede un diploma accademico di primo livello in recitazione, quindi i nostri studenti sono formati anche nel teatro musicale, ma in realtà la maggior parte di loro per fortuna è pronta anche per il cinema, la prosa, la pubblicità che è esattamente dove vanno a lavorare. La maggior parte lavorano al cinema, alla televisione poi c'è anche chi vuole veramente lavorare nel musical. Per le ragioni che ti ho spiegato prima, io suggerisco agli studenti con il diploma di primo livello di andare a fare un master in Inghilterra e ed è quello che la maggior parte fanno. Poi con i contatti che abbiamo, anche grazie ai programmi Erasmus e alle collaborazioni internazionali, li mettiamo in contatto e li supportiamo nel processo anche post-diploma. Però onestamente io non suggerisco a nessuno dei miei studenti di fermarsi in Italia, se vuole occuparsi di musical. Cioè, non c'è una carriera, né dal punto di vista economico né dal punto di vista della tutela perché in Italia, benché ci sia un sindacato degli attori, questo però ovviamente non si occupa di musical e non ne sa niente. Mentre se vai all'estero, per esempio in America, puoi entrare nel sistema *equity*, quindi far parte dell'*equity* e fai solo lavori solo negli spettacoli *equity*, quindi con un certo tipo di garanzie. Una volta che entri nel sindacato *equity* non puoi più uscirne, non puoi diventare non-*equity*, quindi è un passaggio molto importante per qualsiasi attore e interprete. Ecco, in Italia non c'è nulla di tutto questo. A me personalmente è capitato di essere parte in uno spettacolo come interprete all'inizio del mio primo spettacolo e praticamente mi è stato dato un contratto da elettricista.

Praticamente non c'entrava niente col contratto nazionale dei lavoratori collettivo, niente. Quindi insomma, la situazione è questa, e i nostri studenti ovviamente imparano anche le questioni contrattuali, poi decidono che cosa fare, però, quantomeno sono consapevoli della situazione».

Ancora Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo sull'argomento:

«Noi speriamo veramente che in futuro si verrà a creare un sindacato che sia in tutela di performers, attori, cantanti, ballerini... in modo che siano protetti nella loro categoria e non solo alla mercé dei produttori e dell'interesse economico. I nostri contratti attuali non proteggono veramente i diritti del performer.

Secondo noi, la tendenza in Italia rimane quella di un'offerta di musical commerciale e *mainstream* e questo è dato dalla poca formazione del pubblico. Sicuramente, adesso c'è una percentuale di pubblico che viaggia, va a Londra, va a New York, vede dei musical, rientra e non è più soddisfatto da quello che lui vede in Italia. Perché vede già le produzioni di alto livello a New York, in Germania, in Spagna (che è un mercato molto forte con tante produzioni). Adesso credo che in Spagna ci sono 13, 14 musical full time ed è un mercato che si è sviluppato negli ultimi anni. Molto più di noi, ahimè, ah sì, veramente molto, molto. Allora le persone che vanno all'estero e vedono queste produzioni qui non sono più contenti del livello del musical italiano. E non è perché in Italia manca il talento, visto che noi in Italia abbiamo dei grandissimi talenti, e anche noi come Accademia te lo possiamo garantire che in Italia ci sono enormi talenti ma l'artista italiano adesso deve viaggiare e finisce per trovare lavoro in altri paesi che hanno un mercato più forte del nostro».

7.9. L'attuale funzionamento della produzione di un musical in Italia e l'evidenziazione dei suoi limiti

Il discorso della produzione di un musical è un discorso complesso a proposito del quale esiste pochissima letteratura in Italia, e quella che esiste, tratta in realtà della produzione di uno spettacolo teatrale di prosa le cui regole non sempre si applicano, in specifico, alla produzione di uno spettacolo di musical. Per questo ho ritenuto importante approfondire la questione, nelle sue varie accezioni, con Davide Ienco che, da anni, si occupa di produzioni

di musical presso la Scuola del Teatro Musicale, e che ha generosamente, e molto in dettaglio, condiviso la sua esperienza sull'argomento. Se, infatti, la produzione di uno spettacolo di prosa e la produzione di uno spettacolo di musical, si assomigliano per quel che riguarda i fattori fondamentali, sono tante le necessità specifiche che si incontrano quando si vuole produrre un musical, un po' perché si tratta di due tipi di rappresentazione con una portata scenica diversa e un po' perché a questi due tipi di messinscena sono applicati in maniera molto differente i finanziamenti pubblici previsti dal Fondo Unico dello Spettacolo (FUS).

Davide Ienco provvede una panoramica del percorso di creazione, pre-produzione e produzione di un musical:

«La creazione e la produzione di un musical possono avere dei tempi decisamente differenti a seconda dei fattori che sono da tenere in considerazione. I fattori, diciamo il primo, quello principale, è se lo spettacolo è una creazione edita oppure inedita o ancor di più una trasposizione, quindi da un film, un album o un libro, se ci troviamo quindi a lavorare in una produzione di uno spettacolo già edito, che sia italiano o straniero. L'iter da seguire sostanzialmente è quello dell'acquisizione dei diritti o delle licenze necessarie per la messinscena fino al debutto, quindi dall'acquisizione di diritti al debutto, possiamo stimare un periodo di circa un anno, un anno e mezzo. Ok, quindi questo è il tempo di lavoro che ci si impiega dal momento in cui sigla l'accordo con appunto il licenziatario o l'agenzia che detiene i diritti dello spettacolo, fino al momento in cui si debutta con lo spettacolo, cioè un anno, un anno e mezzo. Se invece siamo nell'altra casistica, quindi in quella per cui stiamo lavorando per una produzione di uno spettacolo inedito, una nuova drammaturgia con nuove musiche, nuove liriche e un nuovo testo, appunto, oppure per una trasposizione, ad esempio, vogliamo trasporre un libro o un film in musical, ad esempio *Water for Elephants*, che prima è stata una novella, poi è diventata un film e adesso a Broadway ha debuttato come musical. Oppure un altro esempio che ti posso fare è *Dirty Dancing*, che da film è arrivato appunto ad essere un musical per il teatro o un altro esempio ancora è se il musical è ispirato da un album, tipo *First Century Breakdown* dei Green Day o appunto *American Idiot*, sempre dei Green Day. In questo caso dobbiamo parlare di molti più anni e si può oscillare da un minimo di due anni di lavoro a massimo anche sei anni. Proprio questi sono casi specifici, ad esempio il primo che ti ho citato, *Water for Elephants*, del quale conosco il

produttore americano Peter Schneider, che è un ex Disney, diciamo il pioniere che ha guidato la rivoluzione Disney negli anni '90, da quando c'è stata, diciamo così, tutta la parte di processo da cartoon a cartoon musicali. Lui è anche un produttore di *Broadway* che ha prodotto questo musical e considera che nel 2017 iniziava a dirmi che stava lavorando sulla posizione dei diritti della novella, appunto *Water for Elephants*, e poi ha dovuto ovviamente interloquire anche con gli aventi diritto della sceneggiatura del film e i produttori della pellicola cinematografica. Quindi queste sono, diciamo le principali tempistiche e se quindi siamo nella seconda casistica che è quella di un musical inedito o di una trasposizione, che sia teatrale o cinematografica. Lì, appunto, dobbiamo aspettare questi due o sei anni e poi, una volta acquisiti i diritti, quindi tutto quel lavoro che è di interlocuzione, pre-accordi, contratti, eccetera... da lì, poi parte tendenzialmente un altro anno di lavorazione per la messa in scena dello spettacolo. Questo è, è indicativamente il iperiodo che va messo in conto.

Per quanto riguarda gli step, invece, le tappe principali della creazione, la stesura è la prima cosa che si fa, e quindi si stende un *business plan* generale del progetto, come qualsiasi tipo di prodotto, tangibile e non effimero, appunto, come lo spettacolo che deve basarsi e deve reggersi su quelle che sono le fonti di introito. Si mette in scena, si parte con la produzione nel momento in cui si sono definiti, diciamo questi criteri di sostenibilità a livello economico della produzione e in particolare per l'Italia. Le principali fonti di ricavo su cui ovviamente si fa questa simulazione di incassi derivano proprio perché i produttori italiani di musical sono tendenzialmente privati. Deriva dallo sbigliettamento... e quindi si fa una proiezione di incassi sulla base di quelli che possono essere gli incassi derivanti dal botteghino per le piazze in cui c'è un cointeressamento, dove c'è un appunto la percentuale tra produzione che produce lo spettacolo e teatro che ospita, oppure da quelle che sono le dinamiche di vendita del prodotto dello spettacolo che invece si basano su dei cachet, che sono legate più alla distribuzione di ogni musical. Questa è la prima, diciamo fonte di ricavo, quindi gli introiti dello sbigliettamento, che possiamo chiamare come incasso lordo, da cui dobbiamo ricordarci di detrarre quelle che sono le varie commissioni, ovvero la prevendita, l'IVA che è pari al 10%, la Siae, che solitamente è pari al 4% per le commedie musicali. E poi ci sono le *royalties* che si aggirano tra il 12 e il 14% per un musical. La seconda maggior fonte di ricavo, invece,

sono le forme di investimento private, che possono essere appunto quote di investimento da soggetti privati o aziende o finanziatori, che possono essere anche chiamati *business angels*. Quando presento un certo tipo di *business plan*, so che fino a questo punto io riesco a rientrare del mio investimento con lo sbigliettamento ma ho bisogno di un'ulteriore fonte di ricavo che può essere appunto il tuo investimento. Tu mi doni, mi dai appunto questa parte di investimento, fai questo investimento assieme a me, che sono il produttore principale. Qual è il tuo ritorno che nel momento in cui copriamo sostanzialmente i costi di allestimento? Da quel momento, nel momento in cui ci sarà un'utile, lo ripartiamo a seconda della quota, in percentuale in cui ho investito io, produttore principale o tu investitore secondario o terzo o quarto o quinto, eccetera.

La maggior fonte, invece, di ricavi, che non è una vera e propria fonte, sono le buone pratiche. Ovvero quelle situazioni dove ci si può appunto unire insieme soggetti privati, quindi anche in una formula mista, a dei soggetti pubblici, oppure anche ad altri soggetti privati, che però beneficiano del contributo ministeriale, appunto del FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo), che viene erogato attraverso la il ministero della Cultura secondo un decreto ministeriale di cui dopo ti parlerò e in quel caso cosa succede? Succede che un'azienda privata che vuole produrre uno spettacolo ma che non ha la possibilità di accedere a questo contributo, chiede ad un altro soggetto, invece o privato o pubblico, che invece ne beneficia e ci si concorda per mettersi insieme per questo determinato spettacolo. Per esempio, io imprenditore privato capofila, ti posso dare, si dice così, o le giornate lavorative o le giornate recitative, quindi cosa significa? Significa che mettendosi insieme in quella che poi sarà la distinta di incasso, che è sostanzialmente il modello in cui per ogni replica viene indicato chi è il soggetto organizzatore? Qual è il soggetto ospitante e la compagnia esecutrice e qual è l'incasso? Ovviamente stiamo parlando di incasso lordo. In quel caso si può inserire come compagnia esecutrice più soggetti e in quel caso si parla di coproduzione. Quel documento è ammissibile poi ad una rendicontazione ministeriale da parte di questi soggetti che ne beneficiano per appunto».

E a proposito di quest'ultimo aspetto, Davide Ienco prosegue:

«Determinare le giornate recitative, cosa vuol dire? Che magari un soggetto, un'impresa appunto pubblica o privata, che accede

al contributo del FUS, che è un contributo triennale, magari a volte può non avere investimenti a sufficienza per produrre nuovi spettacoli e quindi si inserisce con altri soggetti, magari che hanno invece economie per produrli. E dice, ok, io ti supporto in questo senso, ti restituisco porzione del contributo che riceverò dal ministero, a seconda di quante giornate lavorative o recitative tu impresa di produzione capofila, riesci a destinare... è un processo un po' complesso, però.

Ti dico anche un'altra cosa, che solitamente nelle produzioni di musical non c'è una *case history* forte di produzione o troviamo dei soggetti sostanzialmente privati che beneficiano del contributo ministeriale, che appunto è il decreto ministeriale del 27 luglio 2017 e successive modificazioni. Per il soggetto si chiama proprio art. 13, comma 1, imprese di produzione teatrali, ai sensi appunto, di questo articolo, e questo soggetto ha il cappello invece introduttivo legato al tema del *business plan*. Il produttore come *step* successivo ha identificato se sarà l'unico soggetto produttore o se ci sarà una cordata, di vari produttori a produrre appunto questa nuova creazione o uno spettacolo già edito. A questo punto è definito il budget, si individua un direttore artistico o un regista con cui il produttore vuole lavorare e assieme al regista e al direttore artistico, si condividono quelle che sono le necessità artistiche legate allo spettacolo e quindi da lì si parte alla costruzione di un team creativo, team creativo che solitamente comprende le seguenti figure. Il regista, appunto, che è, diciamo, il corrispettivo a livello artistico del produttore, che invece gestisce la parte economica e gestionale. Poi abbiamo il supervisore musicale, il direttore musicale, il coreografo, lo scenografo, il costumista, il light designer, il sound designer, il video designer, se, ovviamente utilizziamo dei video a livello creativo nella realizzazione dello spettacolo, il make up, le parrucche e poi gli effetti speciali. Queste sono le macro voci a livello di team creativo che solitamente vengono inserite nei *business plan* di una produzione artistica. Una volta che è stato fatto questo team, partono le riunioni creative e lo sviluppo dello spettacolo.

Quindi il regista si riunirà nei mesi successivi con i vari creativi e inizierà a indicare, a seconda dello studio sullo spettacolo, partendo dal testo ricevuto dal drammaturgo, se una produzione, appunto, è inedita, e ricevuti gli spartiti da parte del compositore, inizierà a studiare lo spettacolo e a capire che tipologia di scenografia o coreografie o altri tipi di linguaggi saranno

fondamentali e necessari per la realizzazione della produzione. Se invece parliamo appunto di una produzione edita, quindi già sostanzialmente depositata, e realizzata in altri paesi, di cui noi vogliamo produrre la versione italiana, abbiamo due possibilità: si possono acquisire i diritti, replica o non replica. I diritti di replica sono quelli che ti permettono di realizzare la produzione così come è stata pensata già nei paesi tendenzialmente, appunto americani, quindi anglosassoni oppure londinesi. Quindi, se uno vuole può tendenzialmente dire va bene, io voglio produrre *Moulin Rouge* e voglio acquisire i diritti di replica, quindi sostanzialmente pagando ovviamente un livello leggermente più alto di *advance*. Tu hai la possibilità poi di interloquire con quelli che sono i creativi originali, americani o inglesi che siano e acquisire e ricevere i bozzetti, tutto il materiale che può essere utile poi alla produzione. La realizzazione delle scenografie, dei costumi, del light design viene invece fatta totalmente in Italia. Però, sei vincolato, perché hai obblighi dal punto di vista appunto, creativo, cioè devi esattamente fare la copia di quello che è stato messo in scena, appunto in America o a Londra. In caso invece di produzione non replica, tu hai la libertà di appunto realizzare con i tuoi creativi italiani lo spettacolo come meglio ritieni opportuno. Quindi puoi cambiare sostanzialmente la regia, le scene, le scenografie potranno essere diverse, luci, costumi e quant'altro. Questo ovviamente ti permette di avere un minimo di margine di lavoro anche dal punto di vista economico. Perché non sei legato a dover poi ospitare qua, nel territorio italiano, dove si produce lo spettacolo, i creativi originali e quindi anche su quello, come dire, hai un grande risparmio dal punto di vista di logistica, voli e alloggi per appunto i creativi americani o inglesi che siano.

Fatte queste riunioni, quindi determinato, se la produzione sarà replica, non replica, mettiamo il caso che sia appunto non replica, il regista si riunisce con i vari creativi e ad un certo momento avviene il l'annuncio delle audizioni. Se si rendono necessarie delle audizioni per ricercare gli interpreti, si stila quindi un modo di audizione. Solitamente in Italia si è soliti utilizzare la formula dell'*open-call* con materiale inviato online come adesso si fa anche nei casting cinematografici. Una volta ricevuto e visto quel materiale, si convocano le persone per un *open-call*, per vederle appunto dal vivo. Solitamente, se lo spettacolo ha una predominanza a livello coreutico, si fa una prima prova di danza e poi, successivamente quella di canto e recitazione. Se invece lo spettacolo ha una predominanza invece attoriale o canora, si fa prima la prova di canto e recitazione, poi successivamente quella

di movimento coreografico fatte, appunto, le *open-call* dei casting.

Dopo tendenzialmente un paio di giorni o eventualmente una settimana, si fanno i *call-back* che sono le audizioni su parte schematica, quindi le persone che abbiamo visto dal vivo. Da lì si passa a inviare il materiale a quei potenziali interpreti che abbiamo visionato e si manda il materiale sul ruolo specifico per cui si vogliono rivedere. Una volta fatto anche lo step del *call-back*, il regista, assieme al team creativo, il supervisore musicale, il direttore musicale, il coreografo, si riuniscono e definiscono appunto questa griglia, che è quella delle scelte. Si parte da una prima colonna in cui vengono indicate le prime scelte e poi anche dei backup che servono ovviamente qualora appunto la prima scelta non decidesse di partecipare al progetto e poi da lì il team di produzione composto appunto dal produttore, dal direttore di produzione e dal segretario di produzione, parte con lo sviluppo della delle trattative economiche, che partono, tutte di default, dalla paga base. Il lordo, da contratto collettivo nazionale che è pari al 72,78 € lordo giornaliero per gli attori, da quella paga si può arrivare anche a 10.000 massimo. Dopodiché si definiscono i calendari di produzione, ovvero il timing del lavoro che poi comporterà l'unione di quello che è stato il processo creativo che è derivato da quelle riunioni famose tra il regista e il team creativo. E poi, appunto comincia l'allestimento, periodo che tendenzialmente per un musical si aggira intorno a quattro settimane. Sempre da contratto collettivo nazionale, bisogna sapere che i tecnici e gli artisti possono lavorare sei giorni su sette, tenendone uno di riposo, quello che di solito si fa. Si parte con la prima settimana di lavoro, appunto a tavolino con tendenzialmente il materiale che è già stato inviato.

Quindi il copione, spartiti eventuali basi musicali, se lo spettacolo avrà la musica dal vivo, vengono mandati in anticipo agli scritturati e poi dal primo giorno di prove si chiede allo scritturato di avere già la memoria pronta e si verifica che appunto tutto sia stato imparato a dovere e si montano i cori. Le parti corali si montano, diciamo la parte strutturale del canto, una volta imparato il canto si passa a quella che è la parte invece attoriale e di montaggio della parte recitativa e delle coreografie. Questo va avanti per due settimane e in queste due settimane si fa diciamo come iter canto, per esempio, la mattina, poi danza o regia il pomeriggio e poi pian piano si va ad unire tutti i pezzi e a fare quelli che sono i filati e gli stop and go stop and go. Che poi ci

portano tra la terza e la quarta settimana ad entrare in teatro e lavorare poi con quegli elementi che sono sostanzialmente i costumi, scenografia e gli elementi fonici, video, eccetera, eccetera. Quindi diciamo due settimane in sala prove e due settimane se non una settimana e mezza di lavoro, in teatro.

Quando si arriva in teatro? Sostanzialmente, diciamo che la parte tecnica e creativa, quindi di luci, suono e video, ha già lavorato, e anche il team che si occupa della scenografia, ovviamente ha già lavorato. Ma, preliminarmente, si lavora con il regista in quelle che sono l'identificazione e la gestione della drammaturgia dal punto di vista illumino-tecnico e fonico dello spettacolo. Quindi, definite queste cose, i creativi parlano col produttore e determinano una lista di materiale, il illumino-tecnico e fonico e anche video-tecnico, nel caso appunto, ci sia il video o di effetti speciali nel caso in cui ci siano gli effetti speciali, per poi arrivare a farsi quotare e a farsi fare preventivi dei costi e dei noleggi. Sostanzialmente, per la parte di strumentazione tecnica e tecnologica, nella produzione di musical, si va a noleggiare il materiale mentre dal punto di vista, invece, sceno-tecnico e di costumi si realizza tutto e quindi in quel caso bisogna affidarsi a dei laboratori sartoriali, laboratori sceno-tecnici rispetto alle buone pratiche. Una delle buone pratiche che si può mettere in campo tra un imprenditore privato che appunto è il capofila della produzione, e un soggetto, invece, che è interessato a produrre lo spettacolo, possono essere appunto queste modalità miste. Per esempio, può darsi che un teatro che è finanziato dal Ministero sia interessato ad avere appunto le famose giornate lavorative, giornate recitative, ma sia interessato anche a contribuire con il proprio personale già assunto, a realizzare i costumi. Si avrà una sartoria interna oppure a un laboratorio che realizza le scenografie. Ad esempio con la co-produzione della *Fondazione Teatro Coccia* abbiamo determinato un budget che era diviso al 50 e 50, e il loro 50 è consistito nello scritturare direttamente del personale tecnico e nel realizzare parte della scenografia dello spettacolo.

Fatto appunto l'allestimento in scena e in palcoscenico, dove tutti gli elementi si trovano a confluire, da lì si passa a quelle che sono le prove, appunto tecniche. E poi le prove generali, le anteprime e poi la prima...questi, diciamo, sono i primi step nella creazione e produzione di un musical. Se lo spettacolo prevede una lunga tenuta in un unico teatro, diciamo che gli *step* successivi sono la rendicontazione puntuale economica dello spettacolo e il

mantenimento anche dello spettacolo stesso. A livello artistico e a livello produttivo, per questo, solitamente quando c'è uno spettacolo che rimane in un unico luogo, oltre alle figure appunto artistiche in scena e tecniche in backstage, si prevede anche di avere un capo comico oppure un regista residente che controlla e organizza poi le prove per i mesi successivi. Invece, se parliamo di spettacolo che poi andrà in tour, da lì ci sarà un continuo dialogo tra la direzione artistica, direzione tecnica e produzione. Perché si va a mettere lo spettacolo in spazi differenti rispetto al luogo dove è stato allestito e quindi a volte possono esserci diverse variabili, quali il teatro. Magari un certo teatro non ha la graticcia o l'altezza sufficiente per mettere tutte le luci oppure il palco è leggermente stretto o è troppo largo e quindi bisogna chiudere con una cintura. Insomma, c'è questo dialogo continuo nel momento in cui si parte con la prima piazza fino al termine della tournée».

È interessantissimo sottolineare come, dunque, la produzione di un musical necessiti di tanti elementi in più di quella di uno spettacolo teatrale di prosa, dati gli elementi aggiuntivi che devono essere decisi e presi in carico per mettere in scena una rappresentazione che include scenografie importanti, coreografie, musica e un corpo di attori normalmente molto più imponente che nel teatro di prosa.

Davide Ienco dettaglia queste differenze in maniera molto approfondita in questo estratto, tratto dalla sua intervista:

«Allora... le differenze principali sono anche qua dettate da variabili precise in merito alla produzione. La differenza sostanziale, cioè tra una produzione di musical e una produzione di prosa, è determinata da chi è il soggetto produttore, cioè quindi sia un pubblico o un privato e quindi anche dalla disponibilità economiche che avrà per realizzare la produzione. Ovviamente se siamo un teatro nazionale che ha disponibilità economiche e ha una cordata di coproduttori, esso può permettersi di realizzare scenografie faraoniche e allestimenti gigantesco. Ovviamente quella è una variabile determinante e quindi chi è il soggetto che produce e quali sono le economie e il business plan che avrà stilato fin dall'inizio? Poi anche qui ci sono delle visioni dal punto di vista artistico, ci sono magari dei registi che sono consoni realizzare regie minimaliste, e invece altri, dove l'aspetto materiale dello spettacolo è predominante. Quindi se c'è scritto nel libretto o nello script che a un certo momento entra una casa, un regista la vuole far entrare veramente e un regista, invece, se

la immagina magari proiettata su uno schermo e stilizzata. Quello che è fondamentale, sia in un caso che nell'altro, è che venga rispettato il testo e non vengano apportati dei tagli, soprattutto se lo spettacolo è già stato prodotto ed è quindi edito.

Poi un'altra variabile, diciamo così, rispetto, appunto, alla prosa e al musical sono le maestranze che vengono coinvolte nella realizzazione creativa dello spettacolo. Perché un musical, tendenzialmente, rispetto a una prosa, è uno spettacolo leggermente più complesso, mentre nella prosa troviamo tra i creativi il regista, lo scenografo, il costumista, il live-designer e sound-designer e infine a volte può succedere che si trovi magari una persona che si occupi dei movimenti scenici, perché magari è necessario. Invece nei musical sono molti di più le persone appunto, che si occupano dell'aspetto creativo dello spettacolo. E poi realizzano appunto quello che è il complesso artistico della produzione.

Invece dal punto di vista legato al dettaglio della distribuzione, tra una prosa e un musical, le variabili sono diverse, in particolare per i musical. Abbiamo dei massimali ministeriali che devono essere rispettati. Perché se diciamo così, la circuitazione viene fatta non solo attraverso appunto la condivisione di incassi e quindi entra in gioco il famoso accordo 80/20 o 70/30 tra compagnia e teatro. E quindi dove c'è un rischio di incassi e un rischio di impresa da parte di entrambi, sia dal teatro che della produzione, c'è la possibilità appunto di vendere lo spettacolo. E quando tu vendi uno spettacolo ad un teatro, soprattutto se è un teatro che riceve dei finanziamenti pubblici, il teatro deve rispettare dei parametri che sono massimali di 14.000 € se viene acquistato uno spettacolo italiano e 20.000 € di cachet a replica. Se invece è uno spettacolo straniero cosa succede? Succede che o si abbassa la qualità dello spettacolo stesso a livello di musical e si svende uno spettacolo a 14.000 € perché di norma un musical può girare a replica tra i 18.000 e i 24.000 €. Ti faccio un esempio: *Grease* della Compagnia della Rancia, gira a 18.000 €, *Aggiungi un posto a tavola*, che è una produzione molto più complessa con anche elementi sceno-tecnici difficili da gestire e da montare e anche due interpreti molto noti, gira a parametri di 23/24.000 € a replica con l'obbligo per il teatro di fare almeno quattro repliche. E questo ovviamente già ti fa capire che non tutti i teatri che ricevono un finanziamento pubblico si possono permettere di dare quei cachet perché sennò non rispettano i parametri ministeriali. C'è sempre un modo, però, per aggirare il problema che è questo:

si fa una fattura per 14.000 € di spettanze. Mettiamo che un teatro finanziato voglia *Grease*, che cosa fa questo? Te lo dico per esperienza, fa fare una fattura alla compagnia di 14.000 € per cachet e i restanti 4.000 € per arrivare a 18.000 € li rendiconta come altri costi promozionali o altri costi tecnici e li fattura con l'IVA al 22.

Sostanzialmente questo è un po' come quello che accade e questo è appunto una prima variabile. La seconda variabile appunto tra distribuire uno spettacolo di prosa e distribuire uno spettacolo di un musical sono le capienze del teatro, soprattutto se ci troviamo nella formula appunto di distribuzione di uno spettacolo in grandi città dove non c'è il pagamento di un cachet, ma c'è la formula a percentuale, quindi con una cointeressenza e quindi con la condivisione degli incassi. In questo caso il teatro e la compagnia devono trovare delle capienze abbastanza significative per permettersi poi di raggiungere il *breaking point*. E sostenere ovviamente i costi di produzione dello spettacolo che per un musical, appunto, come ti dicevo, si aggirano tra i 16/17.000 €, anche 20/24.000 € a volte.

Poi un altro elemento sono le dimensioni dei palchi, magari uno spettacolo di prosa sta in tutti i palchi mentre uno spettacolo, appunto, di teatro musicale o musical, proprio per i legami dettati da necessità tecniche, necessità scenotecniche, non può stare in tutti i palchi. Poi si trova sempre il modo per fare una ridotta dello spettacolo, però ne va ovviamente della qualità e della resa artistica nel confronto del pubblico.

Un altro elemento non di poco conto sono invece le direzioni artistiche, ovvero un direttore artistico, magari se legge un titolo di prosa che deriva da un film o legge un titolo, un classico della prosa, è più intenzionato, sempre per i motivi di cui sopra (e cioè che la prosa costa meno di un musical che magari tira più gente), ha, diciamo, una vicinanza culturale nell'approccio al teatro di prosa piuttosto che al musical. Invece magari sai, un direttore, anche anagraficamente anziano, se legge *Rocky Horror Picture Show* e non ha mai visto il film e non sa di cosa si parla, di certo lo scarterà.

E poi, appunto, un altro elemento di variabili sulla distribuzione sono le coproduzioni che, nella prosa, sono molto più impattanti, quindi cosa significa? Significa che se io sono un'impresa di produzione privata, ma che ricevo il contributo ministeriale, mi

unisco ad un teatro di rilevante interesse culturale e poi mi aggiungo un altro teatro e un altro ancora, quindi faccio una coproduzione a quattro o a cinque. Può succedere che magari il mio spettacolo, che è un musical o una prosa, dato che è coprodotto da più soggetti, andrà in quell'altro teatro, perché l'altro soggetto ha uno spazio e gestisce anche uno spazio. Si chiama formula degli scambi».

Marco Iacomelli condivide un altro elemento che è necessario tenere in considerazione quando si parla di produzione di un musical:

«Un'altra ragione da tenere presente è che il musical è un genere costoso da produrre perché le maestranze sono molte, perché le scenografie sono tendenzialmente importanti e perché le scene sono molte in un musical, quindi richiedono diversi cambi scena, diverse location e quindi anche dal punto di vista scenografico, l'investimento è considerevole e inoltre, non è un genere che viene prodotto da teatri d'opera o comunque teatri di tradizione. Non sono poche le compagnie che ricevono sovvenzioni dal FUS e quelle poche che lo riescono ad ottenere, sono comunque ancora guidate da soggetti che hanno una certa età e quindi una certa sensibilità. Persone che non vanno più a Londra o a New York a vedere spettacoli che potrebbero prendere e licenziare per portarli in Italia. Dal punto di vista dei diritti, inoltre, uno spettacolo di teatro musicale ha una componente legata al diritto d'autore più alta di uno spettacolo di prosa, perché c'è anche la parte del musicista e dei compositori che va considerata. Quindi tutto questo non aiuta alla completa espansione del genere, nel senso che continuano a funzionare appunto *Grease*, *Jesus Christ Superstar*, ma gli operatori poco sanno della nuova drammaturgia».

È chiaro, quindi, che la difficoltà di produrre un musical è molto più alta di quella di produrre uno spettacolo di un altro genere, fattore che si trasforma velocemente in rischio commerciale per i produttori che si fanno carico di questo tipo di *business venture*. Questo rischio diventa, a sua volta, la ragione per cui, nella maggior parte dei casi, un produttore non osa investire in un certo tipo di titoli più innovativi o moderni e preferisce rilanciare degli spettacoli che sono già, per così dire, rodati e conosciuti dal pubblico. È un discorso sicuramente comprensibile e condivisibile dal punto di vista economico ma, nonostante queste scelte di produzione abbiano le loro ragioni e giustificazioni pratiche, esse rischiano di limitare la scelta dei titoli di

musical in programmazione e, così facendo, minare la creatività e innovazione artistica di tutto il settore.

Marco Iacomelli espone, ancora più in specifico, questo problema, in questo passaggio della sua intervista:

«Allora bisogna avere ben chiaro a chi vuoi rivolgerti. Non tutti gli spettacoli vanno bene per tutti, e questa è una cosa che insegno ai nostri studenti. La prima cosa da fare quando si decide di produrre uno spettacolo e si deve decidere anche come raccontare la storia che in fondo si tratta di raccontare una storia e non solo con il codice della parola declamata, ma anche col codice della parola cantata e del movimento, formalizzato in una coreografia. Quindi in primo luogo bisogna decidere, bisogna capire a chi stai parlando, in che momento storico stai parlando e quindi, dove e quando viene rappresentato lo spettacolo. E questo a prescindere dal titolo che vuoi mettere in scena. Sicuramente è meglio investire energie nel mettere in scena un racconto in cui credi molto, in cui il testo funziona, cioè la storia funziona, la storia è efficace, la musica è efficace e quindi, la prima cosa è partire da un ottimo materiale derivante appunto da autore e compositore. Questo sistema, si applica parlando di uno spettacolo già esistente, e quindi quando c'è la decisione di portarne una versione italiana in Italia. E in questo caso direi che se si parla di successo economico è il *business plan* a dettare le regole. Quindi bisogna decidere quanti interpreti avrai in scena, quanti musicisti e, se sei obbligato ad avere l'orchestra dal vivo, se hai intenzione di essere stabile in un in una location, oppure se vuoi fare il tour. Se vuoi fare un tour devi sapere di avere, diciamo, un *buffer* di economie tali da sopravvivere nell'intervallo che in Italia è esistente ed è significativo tra il momento in cui tu paghi i tuoi artisti e le maestranze e il momento in cui il teatro che ti ospita ti bonifica la tua parte concordata. Questo è un grosso problema perché, per darti un esempio, noi andiamo in scena oggi con uno spettacolo nuovo in un teatro ed entro un mese devo pagare tutte le maestranze ai miei artisti, e con il teatro in cui andiamo in scena ci siamo messi d'accordo che noi teniamo il 70% e loro si tengono il 30%. Questo 70% il teatro è capace di darmelo solo a febbraio, quindi questo rappresenta un grosso problema per un'impresa che no, non ha un non ha una certa possibilità, economica. Quindi, per esempio, una grossa tournée potrebbe rappresentare un gigantesco problema, perché sono tante le giornate di paga che devi pagare il mese successivo e magari i tuoi soldi arrivano veramente tanti, tanti mesi dopo.

Questo è un problema che noi abbiamo vissuto, per esempio con *L'attimo fuggente*, però in un contesto in cui per fortuna eravamo tranquilli perché sai che per noi le produzioni per noi sono un profitto che si aggiunge al nostro *core business* della formazione. Ecco, in questo caso ci è andata anche bene perché abbiamo fatto poche date, altrimenti sarebbe stato un problema ed è sicuramente un problema che esiste per tante compagnie. Se invece lo spettacolo è fisso in una location, questa cosa diventa meno impattante, ovviamente, perché negli accordi che si fanno con il teatro puoi anche chiedere degli anticipi, delle prevendite, eccetera eccetera. Cosa che invece è difficile se hai tante location diverse e soprattutto se vai a cachet, quindi una percentuale sul singolo spettacolo. Dal punto di vista artistico, per esempio, se hai un titolo che sai che piacerà molto al pubblico, che però non è conosciuto, dovresti pianificare una tenuta abbastanza lunga da far sì che il passaparola ti porti le persone.

Un esempio è quando abbiamo fatto *Next to normal* che è un titolo semplicemente difficile da pronunciare anche solo per andare in biglietteria a comprarlo e la gente sapeva poco o niente dello spettacolo. In quel caso, avevamo programmato due settimane al *Teatro della Luna* di Assago e di solito quel che succede è che la prima settimana hai un numero di spettatori più alto e la seconda settimana si abbassano. È successo ovviamente il contrario, la prima settimana avevamo dei numeri e la seconda settimana questi numeri erano più alti perché gli spettatori avevano gradito così tanto lo spettacolo che ne avevano parlato molto. C'erano addirittura degli spettatori che erano tornati a vederlo.

Solitamente il teatro nazionale usa la formula del sondaggio e della vendita all'ufficio gruppi che è un'arma gigantesca di un teatro e di una produzione che possiede un teatro, cioè il fatto che l'ufficio gruppi vende blocchi di biglietti soprattutto a gruppi di amatori, ma anche ad aziende che danno questo biglietto come regalo ai dipendenti, eccetera eccetera.

Quindi sulla carta, prima ancora che debutti lo spettacolo, e quindi ancora prima di sapere se lo spettacolo è bello o brutto, l'ufficio gruppi vende i biglietti.

Spesso l'ufficio gruppi sceglie usando la forza del titolo, e fanno dei sondaggi e, per esempio, da un sondaggio fatto dall'ufficio gruppi anni fa, venne fuori che gli elementi prevalenti per assicurare la vendita dei biglietti è la presenza di un titolo forte e

riconoscibile dal pubblico, o la presenza di una canzone conosciuta dal pubblico e, se si va a guardare in passato, è sempre stata usata questa formula. Questa cosa gli consente, per esempio, di riuscire a vendere qualcosa tipo 60.000 biglietti prima ancora che lo spettacolo debutti. Spesso questi spettacoli per quanto famosi, dal mio punto di vista personale, non sono apprezzabili dal punto di vista tecnico o dal punto di vista artistico o ancora da quello emotivo, sebbene la sala fosse sempre piena perché i biglietti erano stati venduti precedentemente alle critiche o recensioni. Quindi questo lavoro è un lavoro che magari per un'impresa di un certo tipo sarebbe importante fare. Però secondo me bisognerebbe aprire a piccole produzioni, magari titoli che noi vediamo più di nicchia, e che, per ignoranza, vengono considerati *Off-Broadway* ma che in realtà sono proprio Broadway e semplicemente sono meno famosi. Solo che chi non va a New York e non frequenta regolarmente Broadway, non lo sa. E quindi una vera formula non c'è, ma c'è sicuramente un'oculatezza nel *business plan* che comunque decide per tutto, anche nel caso tu, produttore, voglia investire in un titolo che magari è più difficile da piazzare, molto dipende da dove lo vuoi e in che circuito lo vuoi piazzare, la grandezza della sala, il numero degli interpreti eccetera».

Quello che sembra mancare nel nostro paese riguardo la produzione del musical, è l'idea che non sia solo il produttore a investire nello spettacolo, ma che esso possa essere affiancato da investitori privati che permettono, da un lato, di dividere il rischio di mancato successo di una messinscena, e dall'altro di osare con scelte di produzione più innovative e moderne, che non per forza rientrano nei soliti canoni

Come spiega Marco Iacomelli:

«Per esempio in Italia sicuramente non esiste il sistema degli investitori ma esiste il sistema per cui il produttore è anche investitore, quindi si capisce che quando un produttore ci mette dei soldi e poi lo spettacolo va male, il produttore non va più. Mentre in altri paesi c'è questa possibilità di crescere per un produttore perché trova gli investitori ma poi se va male, non è lui stesso a perdere i soldi. E questo sistema funziona in realtà all'estero perché siamo tanti piccoli investitori su un titolo che cuba un volume di investimento molto, molto ampio. In Italia non si fa e quindi si vedono tante produzioni che aprono e chiudono semplicemente. C'è anche un'altra ragione che va considerata e cioè c'è una responsabilità dei direttori di teatri che si sentono in

obbligo di fare delle stagioni in cui includono dei musical. Ora come ora i titoli di musical da mettere nelle stagioni sono pochissimi, quelli professionali, realmente professionali. I direttori di teatri quindi sono costretti ad associare, magari accanto a un titolo, un prodotto meglio di altri, diciamo con delle caratteristiche un po' più professionali, e metterlo in stagione con altri titoli che di professionale non hanno niente e che magari sono portati in scena da una compagnia amatoriale che acquista i diritti per provarci, ma lo spettacolo risulta discutibile. Quindi la persona che ha preso un abbonamento stagionale si trova con tre spettacoli, di cui uno diciamo ben fatto, anche se poi magari non incontra i suoi gusti, però ben fatto e due altri spettacoli che sono che sono appena presentabili. Questo non aiuta il genere ovviamente».

Marco Iacomelli incoraggia anche l'idea di una formazione specifica per produttori di musical:

«Ci vorrebbe una formazione per i produttori prima di tutto. Perché alla base diciamo di tutto, il processo, ci sono loro. E ci vorrebbe l'introduzione di un sistema si stampo anglosassone di produzione, quindi con investitori esterni, ci vorrebbe sicuramente una svolta da questo punto di vista. Ma anche percorsi accademici per i creativi e un collegamento tra produttori e creativi formati in modo da avere una garanzia di qualità del prodotto. Ci vorrebbero degli spazi adeguati quantomeno su Milano e Roma che potessero contenere per un certo periodo spettacoli, ma senza puntare esclusivamente alla sostenibilità derivante dallo sbigliettamento. Per esempio mi viene in mente il National Theatre di Londra: produce musical che quando funzionano poi vengono portati nel West End e quando non funzionano, invece, rimangono esperimenti all'interno del National Theatre. Al Public Theater di New York, che è il secondo stage theater di New York, producono degli spettacoli che se poi funzionano, grazie anche al sostegno di privati, vengono portati a Broadway».

Sempre da considerare, parlando di produzione, è il fatto che il sistema di finanziamenti pubblici, previsti dal Fondo Unico dello Spettacolo (FUS), è attualmente in grado di sovvenzionare alcune compagnie teatrali che producono musical ma non tutte. Come spiega Davide Ienco:

«Lo Stato italiano supporta alcune imprese di produzione che producono musical in questa maniera, attraverso appunto il decreto ministeriale del 27 luglio 2017 che si chiama FUS, che è in vigore appunto dal 2017. Dal 2017 ha subito delle modifiche e nel 2021 post Covid e poi è stato appunto modificato l'articolo 13, comma uno, di cui adesso ti leggo, giusto per farti capire quali sono i requisiti: *“...fermo restando quanto previsto nell'articolo 5 del presente decreto, è concesso un contributo alle imprese di produzione teatrale, commedia musicale e operetta che effettuano nell'anno un minimo di 1300 giornate lavorative, come definite nell'allegato”*. Nell'allegato ci sono degli schemi e un minimo di 110 giornate recitative, tali minimi sono ridotti rispettivamente a 900 giornate lavorative. *“...Definite nell'allegato a 80 giornate recitative per le prime istanze triennali, quindi, ovvero per i primi soggetti che vogliono accreditarsi appunto a questo, a questo sistema di contribuzione, tali minimi sono aumentati per il secondo anno del triennio, rispettivamente a 1000 giornate lavorative, a 90 giornate recitative e per il terzo anno del triennio, sempre per le prime stanze triennali, a 1200 giornate lavorative e 100 giornate recitative, i minimi richiesti dal comma uno del presente articolo sono pari, rispettivamente, a 400 giornate lavorative come definite nell'allegato, 40 giornate recitative per le imprese e gli organismi nelle quali ricorrono i requisiti dell'articolo tre, comma otto”*. Questo è l'articolo del Fus per cui diciamo, la maggior parte dei soggetti privati vengono finanziati per produrre musical ma dobbiamo fare un inciso e guarda caso oggi è uscito l'articolo che decreta l'assegnazione dei contributi per il 2024 quindi te li cito allora è questo articolo che appunto l'articolo 13, comma 1, per cui le imprese di produzione e teatrali vengono finanziate con una formula triennale, quindi adesso si conclude questo triennio e le imprese che si sono accreditate dal 2022 hanno di default un contributo per tre anni che però non è detto che venga rinnovato anno per anno, perché anno per anno devono dimostrare di ottemperare a questi requisiti. Poi, a dicembre il Ministero e le varie commissioni che sono teatro, musica, danza e circo, spettacolo viaggiante, dividono l'ammontare totale del FUS a seconda degli articoli e, appunto in questo caso l'articolo 13.

L'articolo 13, comma 1, viene poi suddiviso ulteriormente in sottoinsiemi nel primo, sottoinsieme, vengono divisi a seconda del volume d'affari e del numero di giornate lavorative ricettive che hanno rendicontato le imprese già accreditate negli anni

precedenti. Nel primo sottoinsieme tra le società che ho individuato che producono musical, c'è ad esempio la Entertainment s.r.l., che è sede a Roma, che per il 2024 prenderà un contributo di 309.638 € e che quest'anno ha effettivamente prodotto *Cats*, *Matilda*, *Jesus Christ Superstar* e *Billy Elliot*. Sempre in questo primo sottoinsieme troviamo anche altre società che magari sono solite produrre spettacoli comici o altri generi, tipo prosa o teatro contemporaneo, ma che magari hanno prodotto anche dei musical all'interno della loro stagionalità. Per esempio AG s.r.l. di Modena, quest'anno prenderà 331.000 € per produrre comici e in più, tra le varie produzioni, ha prodotto gli *Oblivion*, che vengono considerati come teatro musicale. Mentre nel secondo sottoinsieme troviamo la Compagnia della Rancia di Tolentino, che prenderà un contributo di 236.670 € che quest'anno ha prodotto *Grease*, ha prodotto Pietro Morello e *Once* che è una produzione mainstream. Pietro Morello invece è un tik toker che fa questo recital col pianoforte, e un quartetto d'archi, quindi una nuova tipologia di produzione. Poi abbiamo il nuovo Sistina s.r.l. che si prende la bellezza di 325.824 € per produrre invece quello che è il genere della commedia musicale, quindi Rugantino, il Marchese del Grillo eccetera eccetera. Considera che queste cifre che io ti ho dato poi a livello dell'economia generale di un'impresa che produce musical, ti vanno a sostenere poi solo gli oneri fiscali e previdenziali cioè, quindi quelle che sono Inps, Inail, Irpef».

Alla domanda se il FUS rappresenti quindi un livello di finanziamento adeguato per le compagnie che producono musical, allo stato attuale delle cose, Davide Ienco risponde che:

«Ecco, no, perché è visto come ovviamente un genere che si autofinanzia direttamente attraverso lo sbigliettamento. Poi ci sono queste formule, appunto di imprese che si sono costruite uno storico di lavoro e una reputazione tale che riescono ad ottenere il contributo. Però, anche entrare in questi meccanismi per un soggetto che si inserisce come nuovo nel mercato è molto molto difficile e quindi i *business plan* delle maggior parte dei casi si devono reggere sostanzialmente sugli introiti del botteghino e su eventuali finanziatori privati».

7.10. Prospettive di revisione dei modelli imprenditoriali di produzione dei musical

Uno sguardo al futuro di particolare interesse per la sostenibilità del musical come forma di spettacolo consiste nella possibilità di rivedere i modelli imprenditoriali che sono alla base della produzione del musical. L'interessante tema è emerso in particolare nel corso dell'intervista di Davide Ienco, il quale afferma:

«Allora, secondo me una cosa un po' folle, che però aiuterebbe enormemente, sarebbe avere un momento di colloquio tra tutti i protagonisti del mondo del musical. Cioè avere un'opportunità, per tutti quelli che in questo momento, chi più chi meno, chi con qualità o con chi con scarsa qualità produce musical, per sedersi davanti a un tavolo e ci si dica: ok, quest'anno il mercato ha bisogno di almeno una certa varietà di prodotti... e ci sieda e si dica va bene, io quest'anno mi sento di fare questi investimenti oppure io non mi sento di farli, oppure io voglio farli insieme a te, mettiamoci insieme e co-produciamo. È utopia? Sì, è utopia, perché ovviamente ogni impresa, ogni soggetto imprenditoriale, poi è legato ad una direzione artistica, ad una *vision*, ad una *mission* più o meno identificabile. E poi ovviamente si farà fatica, ci sarà il momento dello scontro, poi, tra le varie visioni, però, una cosa fondamentale potrebbe essere quella: cioè unirsi, trovare un momento di incontro, organizzare un momento anche di restituzione, magari della tua tesi, nel quadro del tuo dottorato, in cui si dica, ok, io ho fatto questa analisi, sarebbe interessante che tutti ascoltiate quello che io ho studiato. Ecco, la cosa che trovo carente appunto è il dialogo tra le imprese di produzione, perché poi di fatto quello si ripercuote su quello che è la distribuzione, il mercato, i teatri e anche la qualità stessa delle produzioni che girano in Italia. Quindi un dialogo maggiore permetterebbe la risoluzione di diversi problemi.

A livello di modello imprenditoriale, invece, quelli tendenzialmente che funzionano benissimo e che sono ovviamente già tarati dai nostri amici inglesi e dagli amici americani, sono quelli della formula di vedere lo spettacolo come una vera e propria produzione di un prodotto e non di un qualcosa di effimero, ma di un qualcosa di tangibile, di oggettivo.

Intendo che se trovo tanti soggetti, in particolare privati mecenati che vogliono investire nell'arte e nella cultura attraverso dei benefit che potrebbero essere, come esiste per il cinema e per la

musica, il tax credit, per lo spettacolo non esiste ancora. Quindi se un soggetto vuole dare un supporto economico e poi riceverne in cambio, diciamo il 30% di sgravi fiscali lo può fare per il cinema, per la musica, ma non per il teatro. Questo non esiste ed è un grande gap legale a livello proprio legislativo. Dal punto di vista del nostro Stato italiano quello permetterebbe ovviamente di attrarre molti più interlocutori e soggetti, anche privati e permetterebbe a sua volta di generare quel sistema di imprenditoria che è molto vicino a quello americano dove si definisce un *business plan*. Ci si permette anche di usare, a livello di economie per fare dei prodotti qualitativamente alti e attraverso appunto, le quote più o meno alte. Target di 15/20.000 € per ogni soggetto di investimento. In questo modo, raccogli questo, diciamo paniere di investitori che ti porta a tutelarti tutta la parte di economie destinate alla progettazione fino alla data del debutto. Quindi cosa succede? Che, se lo spettacolo poi va bene, si regge sullo sbigliettamento e sugli introiti derivanti dal botteghino. Ma, se lo spettacolo va male, comunque, tu tutti quelli che hanno lavorato li hai pagati. Purtroppo in Italia può succedere anche il contrario, e cioè che non essendoci una struttura e una *vision* imprenditoriale e una struttura di *business plan* di questo tipo, se lo spettacolo va male alla prima replica non ci sono nemmeno i soldi per pagare i creativi e gli interpreti che hanno provato e che hanno messo in scena lo spettacolo».

Anche Marco Iacomelli conferma il fatto che manchi un certo livello di concertazione tra i produttori di musical in Italia, mancanza che si traduce anche con la tendenza a mettere in scena titoli che si ripetono tra loro e che, quindi, non aiuta la varietà e l'originalità delle programmazioni teatrali:

«Un'altra cosa che vorrei sottolineare è che in Italia manca un po' il discorso dell'originalità. L'anno prossimo per esempio escono due musical su *Aladino*, due musical su *Peter Pan* e due musical del *Canto di Natale* che secondo me denota anche una mancanza di etica professionale, perché in passato mai nessuno avrebbe pensato di produrre lo stesso titolo del proprio collega. Cioè secondo me una cosa del genere non potrebbe mai succedere all'estero dove si parla di comunità teatrale, e cioè tutti collaborano e si aiutano fra di loro».

Viene sottolineata ancora una volta la necessità di collaborazione e scambio tra i vari personaggi che popolano il panorama teatrale, specialmente con riguardo al musical. Un elemento in più che, unito ad una formazione più

specifica per autori e compositori e ad uno sforzo di educazione del pubblico al mondo teatrale, magari cominciando proprio dalle scuole, aiuterebbe il mondo del musical a potenziarsi sia economicamente che creativamente.

Come fanno notare Shawna Farrell e Giuseppe Lombardo:

«Ecco, poi per tornare alla tua domanda, quando parliamo di produttori e ci chiediamo... perché fanno fatica a pagare gli artisti? Bisogna considerare che il costo del biglietto in Italia si aggira sui 30/40 € e la gente si lamenta che è troppo caro. Ma se vai a New York, un biglietto per un musical costa sui 200 dollari e per loro è normale. È proprio una questione di cultura e tradizioni diverse. E ovviamente i produttori devono investire su tutto, sulle scenografie, sui costumi, sull'orchestra, sugli artisti... e alla fine è dura non finire in perdita. Per cui si cerca di risparmiare su quelle cose».

Anche Angelo di Figlia, ritorna sulla questione delle scelte di produzione e dell'educazione del pubblico a riconoscere e pretendere un certo livello di qualità sia dello spettacolo che delle performances:

«...comunque secondo me c'è stata un po' troppa gente che si è improvvisata produttrice di spettacoli musicali, di musical, mettendo dentro un po' la qualsiasi... Il problema è che non si ha il coraggio di fare un bel titolo di alta qualità e di spingere su quello. Sulla qualità del titolo, sulla qualità dei performer all'interno, che non per forza devono essere conosciuti... adesso esce prima il nome del protagonista, che non il titolo, protagonista che è una persona magari che ha fatto qualche talent-show e viene scelto prima di fare le audizioni, prima di tutto, cioè proprio funziona al contrario. (...) Lo trovo anche poco rispettoso verso chi magari studia una vita e si impegna per avere una performance di qualità. (...) Allora la priorità è di far fare questo mestiere a chi questo mestiere lo sa fare. Questa è la prima cosa, perché comunque se si abitua il pubblico a vedere spettacoli e prodotti di qualità...è un lavoro, non è dall'oggi al domani, ma è un lavoro che dovrebbe, come dire, cominciare a garantire un'ottima qualità in modo che andare a teatro diventi un'esperienza... che ti faccia diventare una persona migliore o se non vogliamo essere così psicologici, quantomeno ti faccia ti faccia godere di una, come dire di una performance di alto livello. Quindi prima di tutto farei un *refresh* di titoli (...) e poi bisognerebbe cominciare ad abituare al pubblico e noi stessi ad una qualità più alta».

Capitolo 8

Analisi delle recensioni di spettacoli di teatro musicale pubblicate sul *Corriere della Sera* nel periodo 1936-1993

8.1. Introduzione

Lavorando sul database dei musical italiani, per il quale ho analizzato le pagine dello spettacolo del *Corriere della Sera* partendo dall'anno 1936 fino ad arrivare al 1993, mi sono premurata di repertoriare le recensioni dei critici teatrali che hanno via via commentato gli spettacoli di rivista teatrale, operetta, varietà, cabaret, commedia musicale e musical. Ho ritenuto importante svolgere questo lavoro di raccolta delle recensioni dell'epoca per due principali motivi: il primo è che queste pubblicazioni completano il lavoro di archiviazione svolto durante la costruzione del database, poiché aggiungono la dimensione dell'opinione dei critici teatrali del tempo alle informazioni già raccolte tramite il mio lavoro di catalogazione. Il secondo motivo è che ritengo che attraverso le parole, i commenti e le opinioni personali dei critici teatrali si riesca a determinare un quadro più completo di come il musical si sia sviluppato in Italia, di come abbia attraversato i diversi momenti storici del nostro paese e di come questo tipo di spettacolo si sia evoluto, analisi che chiaramente è già stata compiuta nelle precedenti parti della mia ricerca ma che considero possa beneficiare delle informazioni contenute nelle recensioni teatrali repertorate, in quanto esse aggiungono una prospettiva storica di grande valenza. Infatti le opinioni di un critico catturano l'atmosfera e le reazioni del pubblico nel momento stesso in cui lo spettacolo viene presentato per la prima volta in teatro e ci offrono, dunque, una percezione temporale di avvenimenti che sarebbe altrimenti impossibile ricostruire a distanza di anni.

Si deve sottolineare che nelle pagine dello spettacolo del *Corriere della Sera* la maggior parte delle recensioni si concentra sul cinema, sul teatro di prosa e sull'opera: non è frequente, specialmente in alcuni periodi di tempo analizzati, trovare recensioni che si occupano di teatro musicale leggero. Inoltre spesso le recensioni che trattano questo tipo di spettacoli, si limitano

a semplici trafiletti che annunciano la messa in scena di una determinata rappresentazione senza offrire particolari informazioni a riguardo. Tuttavia, non mancano comunque alcune opinioni critiche di rilievo per la mia ricerca, che offrono spunti di riflessione importanti e che ci permettono di avere uno sguardo molto ravvicinato a certi momenti della vita teatrale milanese che appaiono altamente informativi agli scopi della mia analisi.

Ho voluto quindi analizzare tutte le recensioni da me catalogate e estrapolarne le parti più significative, trascrivendole nella mia ricerca, poiché ritengo che da esse si possano rilevare certe tendenze e evoluzioni, sia artistiche che sociali, che ben riflettono il lungo viaggio evolutivo compiuto dal musical in Italia nel secolo scorso. Ho deciso quindi di suddividere gli estratti di queste recensioni teatrali in differenti parti che, a mio avviso, testimoniano i cambiamenti nel modo di fare teatro, nel gusto del pubblico e nell'opinione critica degli esperti del settore.

8.2. La fine degli anni trenta e gli spettacoli misti di varietà

Risulta evidente, analizzando le recensioni teatrali pubblicate verso la fine degli anni '30 del secolo scorso, che in quell'epoca il teatro musicale leggero era composto per lo più da rappresentazioni che racchiudevano al loro interno numerosi tipi di performances che non si limitavano alla recitazione e al canto, come nella classica rivista teatrale, ma che spaziavano liberamente e vivacemente tra balli di vario tipo, spettacoli di acrobazia, sketches comici, performances musicali ispirate a numerosi generi, anche esteri, e contenevano qualsiasi tipo di esibizione che potesse divertire ed entusiasmare il pubblico. Si tratta quindi di una forma molto inclusiva e fantasiosa di varietà che tendeva a voler intrattenere le platee e che fondeva al proprio interno gli elementi caratteristici della rivista teatrale e del cabaret, senza volersi intrappolare in rigide definizioni. Le seguenti recensioni ce lo testimoniano perfettamente:

12/04/1936 – *Fierivaria*

«Lo spettacolo varato ieri sera al Lirico, tra i caldi consensi di un pubblico foltissimo, ha felicemente ispirato al grande evento mercantile che si svolge nella ex piazza d'Armi. I suoi pregi migliori: l'abbondanza del colore e del fragore, l'eclettismo delle coreografie, la festevolezza di un caos soltanto apparente,

l'internazionalità delle musiche e degli interpreti. Invece del filo conduttore della rivista tradizionale, un instancabile fervore di invenzioni umoristiche, una brillante vicenda di eleganze. Due balletti, che gareggiano in acrobazie parodistiche e in dinamicissime sfilate, due musiche, l'orchestra della cavea e il jazz del palcoscenico, che gareggiano in fragori sincopati, costituiscono il nocciolo dello spettacolo; con essi si alternano i numeri di varietà quasi tutti riusciti. Gli applausi sono stati particolarmente cordiali per le grazie e le birichinate di Lotte Menas e per la bravura dei due maestri: Gregor, il cui jazz si vale di qualche virtuoso veramente interessante, e Rizza. Da oggi le repliche».

02/05/1939 – *Dalle 21 alle 24*

«La nuova “fantasia in due tempi” che la compagnia Franco ha rappresentato con eleganza di quadri, ieri sera, è composta di molti balletti e di parecchi numeri che si susseguono vivacemente, sostenuti dal brillante jazz di Franco».

10/10/1939 – Varietà SIDET

«Si è riaperto ieri sera questo teatro ad un corso di rappresentazioni offerto da un complesso di varietà S.I.D.E.T. 1940, composto da numeri alternati di varietà, canto, danza e acrobazia. Un pubblico numeroso ha gustato l'elegante spettacolo, il quale corre rapido e divertente al ritmo dell'orchestra S.I.D.E.T. diretta dal maestro Bergamini, ed ha spesso applaudito con fervore».

17/09/1939 – *Viva la radio*

«Con questo titolo Marchesi e Metz hanno immaginato una sorta di piccola rivista che servisse di pretesto per far cantare alcuni beniamini della Radio, alcuni primi premi dilettanti, e per mettere in mostra le due orchestre dei maestri Angelini e Barzizza».

18/04/1939 – *Tante stelle* rivista di varietà al Nuovo

«Il pubblico che affollava il teatro ha applaudito vivamente e ripetutamente, ieri sera, tutti i numeri, di questo elegante

spettacolo e, con particolare calore, quelli della seconda parte. Anche nella prima vi sono stati numeri accolti con particolare successo, come il prestigiatore Pablo, i 4 cubani e tre burleschi e ameni comici musicali; ma la seconda ha avuto più vivo incontro. In essa hanno ben figurato un coretto femminile (Singing babies), la coppia danzante Robinson e Martin, tre originali ballerini acrobatici e soprattutto quattro atleti giapponesi veramente sorprendenti di forza e agilità».

20/09/1939 – *Mondo vario*

«Lo spettacolo che è animato ed elegante, ha avuto vivo successo. Composto di numeri bene scelti e svariati, il programma della serata è stato continuamente applaudito. Ballerine, saltatori, acrobati, giocolieri, eccentrici pattinatori, si succedono in un ritmo vivacissimo».

20/12/1939 – *Madama Poesia*

«È uno spettacolo brillante con quadri sgargianti e costumi lucenti, con una nota finale, appena accennata di rimpianto per Isa Bluette. Comincia come una fiaba ma subito diventa una svelta rivista sempre ravvivata da una continua e spensierata allegria (...) Da uno spunto consueto, si sviluppa una girandola di luci, musiche e colori».

24/05/1939 – *Milanesi in volo*

«(...) Lo spettacolo – al quale ha assistito il Duca di Bergamo – svolge un'esile trama, che, come in tutte le riviste che si rispettano, serve soprattutto a giustificare una serie di quadretti ed episodi, alcuni dei quali veramente gustosi e tutti accompagnati da popolari musiche scelte con garbo».

24/12/1939 – *Carosello di donne*

«Fantasia comica a grande spettacolo è giustamente definito nel programma questo carosello di donne di Ripp e Bel Ami. Di fatti non ha della rivista vera e propria il sapore satirico e mira ad essere una fantasmagoria di quadri».

28/11/1939 – *Le vie del Mondo*

«Il complesso di Metropolis ha messo in scena, ieri sera, *Le vie del Mondo*, due tempi e venti quadri, spettacolo che non è tanto una rivista quanto una comica fantasia di danza e di canto».

31/10/1939 – *Mondo di fantasie*

«Il teatro si è riaperto ieri sera con un altro spettacolo di varietà, *Mondo di fantasie*, elegante, ben composto e vivace. Il programma si è svolto tra vivi applausi spettati principalmente al divertente illusionista Chefaio. Ma sono piaciuti anche gli altri numeri di ballo, acrobazia e comiche imitazioni».

02/05/1940 – *Olè olè*

«Il nuovo spettacolo di Eduardo Bianco *Olè olè* ha avuto ieri sera per metà esito burrascoso e per metà buone accoglienze. La sfortuna è toccata alla prima parte che se l'è in verità meritata, perchè accanto a numeri interessanti, come il noto prestigiatore Pablo, i saltatori Pozzi e gli acrobati Satsuma, ne ha dati altri di infelicissima scelta...»

Il leit motif delle messe in scena presentate al pubblico di questo periodo storico, è sicuramente quello della fantasia, parola che ricorre spesso anche nei titoli e nelle denominazioni dei diversi spettacoli qui citati. Ricorrono spesso anche le parole “fiaba”, “vivacità”, “fantasmagoria”, “fervore” che riflettono la tendenza a voler sorprendere e divertire la platea in modi sempre più estrosi e coloriti. Emerge dalle parole utilizzate la grande voglia da parte delle compagnie teatrali di discostarsi da una forma di cabaret per così dire classico e di fondere tra loro una molteplicità di numeri, mettendo in scena musica e teatro comico, così come si faceva negli anni precedenti, ma alternandolo con forme di teatro di varietà più esotiche, sicuramente importate dall'estero. Nei rari casi in cui un filo conduttore esista nello spettacolo, esso, così come notato dai critici teatrali, non è altro che una leggera trama che serve per giustificare un assortimento di performances della natura più variegata. Traspare da queste recensioni come il pubblico pagante abbia una voglia smodata di un tipo di teatro allegro, scacciapensieri, che mira unicamente allo svago e dove non ci sono pretese di sorta sullo spessore della

rappresentazione ma dove l'unico obiettivo è quello di creare un'atmosfera festosa e gioconda.

8.3. L'operetta: un genere stanco ma sempre presente

Negli stessi anni, continuano ad essere rappresentato il genere dell'operetta, un'opera leggera e divertente che da sempre è pilastro portante del teatro musicale leggero europeo e italiano. Sebbene, infatti, l'operetta di stampo italiano non ebbe mai un successo comparabile a quello dell'operetta viennese o francese, questo tipo di spettacolo ha da sempre attirato il pubblico nostrano e resta in auge, come si vedrà nelle seguenti recensioni, anche nella seconda metà degli anni '30. Interessante notare come ci siano dei tentativi da parte delle compagnie teatrali dell'epoca di fondere il genere dell'operetta con quello della rivista e della commedia musicale. Forse una maniera per rinnovare un genere teatrale che, in quegli anni, sta sicuramente perdendo interesse da parte del pubblico, a favore di un tipo di spettacolo meno classico e più sgargiante. Nonostante il declino della popolarità di questo genere teatrale, è importante sottolineare che l'operetta continua ad avere un pubblico fedele, sebbene di nicchia, che non abbandona questo genere teatrale. Prova ne sia che i grandi classici dell'operetta, come per esempio la celeberrima *pièce* *La vedova allegra* di Lehar, vengono ripresentati regolarmente nei teatri italiani, anno dopo anno, riscuotendo sempre e comunque l'apprezzamento del pubblico.

02/05/1936 – *La principessa Liana* operetta in 3 atti di Tito Schipa

«Un successone. Lo spettacolo dato sotto il patrocinio del Sindacato fascista dei giornalisti lombardi, a beneficio delle opere assistenziali del Sindacato stesso, ha avuto un esito caldissimo. Teatro gremito di un bellissimo pubblico accorso ad applaudire Tito Schipa, autore, dopo averlo tante volte acclamato per la sua grande arte di cantante. Quando Schipa è apparso sul podio, vivissimi applausi l'hanno salutato. Rifatto il silenzio, ha attaccato. L'operetta è cominciata. Una musica facile, carezzevole, varia e festosa, sentimentale e vivace che ha via via commentato l'intrigo che si avviluppa intorno alla figura della principessa Liana. Sul palcoscenico ecco susseguirsi gli artisti più noti della lirica. Mai operetta ha avuto tanta fortuna di interpreti. (...) Vi lascio immaginare quanto bene cantano, recitano e divertono e si divertono. Perché la prima letizia di questo

spettacolo è quello che anima tutti questi cari artisti che si sono prodigati con così ammirevole slancio per l'operetta di un grande collega e per un'opera utile. (...) Quando finisce l'incanto, prorompe uno scrosciante applauso al direttore, al tenore e alle ballerine. E si deve ripetere due volte. (...) Ad ogni atto le chiamate sono state numerose, vibranti, insistenti. Tra la schiera di quegli eccezionali interpreti Tito Schipa è stato festeggiatissimo. Con lui e con gli altri è stato applaudito Luciano Ramo, che è stato il regista accorto ed efficace dello spettacolo. Ma tutti indistintamente si sono meritati i calorosi consensi del pubblico per l'ardore da ciascuno dato alla riuscita della rappresentazione. Una serata quale raramente capita; un incasso abbondantissimo e, come s'è detto in principio, un successone. Tanto che, a richiesta del pubblico, l'operetta si replicherà domani sera, a pezzi ribassati».

22/10/1936 – *Addio Mimì* di Benatzsky

«Questa, che il manifesto definisce commedia-operetta, ha avuto ieri sera liete accoglienze. Il merito non è dell'intrigo e neppure delle coreografie che appaiono inutilmente ingombranti e nemmeno della musica, che è piacevole e scarsa, ma di Gondrando e Oreste Trucchi e di Mercedes Dedé. Questi tre attori, cantanti e ballerini, hanno sorretto con un brio comico veemente tutto lo spettacolo. Mercedes Dedé ha cantato con sicurezza e con grazia, ha recitato con spontanea comicità, e ballato con vivacità. Gondrano e Oreste Trucchi hanno suscitato parecchie risate con la loro buffoneria saltellante...».

03/02/1937 – *I mulini di Pit-Lil*. Operetta di Lombardo e Colombini

«È uno spettacolo pittoresco e vivace nel quale l'operetta cerca di fondersi con la rivista. Ma per quanta buona volontà vi abbiano messo gli esperti autori del libretto e delle musiche, le giunture fra i due generi non sono nascoste con sufficienti risorse. L'operetta chiedendo aiuto alla rivista, ha fatto una società nella quale la personalità dei due soci non scompare di fronte all'interesse comune. È un tentativo dunque, che, senza mostrare nulla di diverso dalle consuetudini dei tempi della rivista, rievoca i metodi e i motivi dell'operetta con nostalgica simpatia per le situazioni e per le musiche».

Molto significative, a mio avviso, le tre recensioni teatrali seguenti, dove il critico evidenzia come il genere dell'operetta abbia ormai perso in parte le preferenze del pubblico e come, al suo posto, si stia imponendo la rivista teatrale che sicuramente rappresenta un tipo di teatro musicale più moderno, vistoso ed eccitante. L'operetta, del resto, viene citata come genere precursore della rivista teatrale e, più tardi, della commedia musicale, ed è quindi naturale che la sua popolarità tenda a svanire con l'introduzione di questi spettacoli teatrali, nonostante, come si denota dalle seguenti recensioni, essa riesca ancora ad attirare un pubblico di nostalgici e non scomparirà mai del tutto, visto che tuttora se ne trovano rappresentazioni nei teatri del nostro paese. Interessante inoltre notare come l'operetta rifletta, vagamente, lo stesso destino dell'opera che, da genere teatrale che in Italia ha visto la sua nascita e il suo momento di gloria più alto, subisce, da questi anni in avanti, un lento declino per quel che riguarda la popolarità.

11/02/1937 – Le sorelle Dolly

«Quest'operetta, come rappresentata ieri, sembra la fabbrica degli sbadigli. Parecchi spettatori a poco a poco ci si sono addormentati. (...) e alla fin fine gli spettatori ancora svegli hanno disapprovato rumorosamente la conclusione dell'operetta del tutto sciupata (...)».

22/05/1938 – *L'ultimo Arlecchino*. Operetta di E. Reggio e M. Chesi

«Con questa nuova operetta si è presentata ieri sera la Compagnia del risveglio operettistico. Insegna che certo non vuole essere, nel proposito degli organizzatori del coraggioso tentativo, una albagia, ma piuttosto una promessa e una speranza. In questi ultimi tempi, l'operetta ha ceduto il posto alla rivista intesa non più come gioco di arguzie, ma come fantasmagoria e spettacolo. La féerie d'una volta, trasmutandosi in rivista ha prima adulterato l'operetta e poi messa da parte. È bene che i due generi si separino: e che l'operetta sia la piccola opera, o l'opera leggera e leggerissima, e che lo spettacolo e la rivista abbiano la loro particolare e luminosa e fragorosa fastosità».

22/10/1938 – *Lo zingaro barone*. Operetta in tre atti di G. Strauss

«(...) da tempo l'operetta era scomparsa dai nostri palcoscenici, né questa assenza era rimpianta. Soltanto qualche malinconico ci spargeva ogni tanto una lacrima. Se mai si ripensava alla valentia degli artisti che l'hanno coltivata, faticando senza risparmio, e a quei musicisti e librettisti che, anche da noi, hanno dedicato la loro attività feconda e fortunata per formare un repertorio italiano. Poiché l'operetta ha avuto anche da noi anni fortunati e gloriosi. Poi s'era sciupata. E, ridotta com'era nelle sue ultime manifestazioni, non più operetta ma ibrida forma tra l'operetta, senza decoro e senza respiro, e la rivista che non aveva ancora il coraggio di essere rivista, combinata con rifritture musicali di varia provenienza e di libretti troppo spesso imbastiti alla meglio sui canovacci in disuso. (...) Soppiantata a ragione, perché almeno la rivista è un genere chiaro e deciso con le sue regole e le sue attrattive: e chi ci va sa quel che ci trova. Nulla è più dannoso al teatro della mistura dei generi».

8.4. Il ritorno della rivista classica

Verso la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40 i critici teatrali che si occupano dei teatri milanesi riscontrano un breve ritorno alla rivista per così dire "classica" e cioè a quel tipo di rappresentazione che non ha come solo scopo quello di stupire e intrattenere il pubblico, stupendolo con numerosi tipi di sketches e numeri di arte varia, ma che cerca di raccontare una storia e che segue una trama, sebbene leggera e non ancora trainante, come vedremo invece negli spettacoli degli anni successivi, che serve essa stessa a riunire i fili degli intermezzi ballati e cantati. Certamente, in questa parentesi storica, l'intreccio alla base di queste riviste è spesso molto esile e sempre e comunque portato sulla comicità e sulla "buffoneria", come viene ripetuto più volte nelle seguenti recensioni. Sono gli anni in cui Ermino Macario fonda la sua compagnia ed è onnipresente nelle sale teatrali che mettono in scena le riviste, poiché ne produce annualmente e attira costantemente un pubblico che lo adora. Il suo stile è assolutamente ancorato nella sua comicità quasi clownesca ma i suoi spettacoli sono sempre corredati da imponenti scenografie e una miriade di soubrettes e attrici in auge che ne potenziano la celebrità. Non per nulla Macario sarà considerato "il Re della rivista" dagli anni trenta agli anni cinquanta, quando poi comincerà ad

interessarsi al cinema, anche se continuerà a produrre riviste teatrali di grande successo fino agli anni settanta.

04/02/1936 – *La rivista sotto processo* di Bracchi, Dansi e Navarrini

«Moltissimi applausi hanno accolto questa rivista che si rappresentava per la prima volta in Italia e che è varia, divertente e animata da numerose coreografie. Nuto Navarrini ha preparato anche questa novità con la sua sicura esperienza di regista del genere preoccupandosi di dilettere il pubblico dall'inizio alla fine. Qualche scherzo dialogato negli ultimi quadri valica talvolta il confine del buon gusto, ma nella sua maggior parte lo spettacolo trova i motivi della sua allegria nella buffoneria e nella comicità della buona farsa musicale. (...) Il Navarrini, colorito attore, cantante e ballerino d'una comicità dinamica, ha dato il tono a tutta la rivista con instancabile foga e facendosi applaudire in tutte le sue trasformazioni. Isa Bluette ha cantato con garbata malizia le sue canzoni. Maria Campi, Dino Lugara, gli altri tutti e le musicchette di Dansi, hanno concorso al festoso esito di questo spettacolo, nelle proporzioni dell'ambiente e nel genere completo e lieto. La rivista si replica».

07/12/1937 – *Il gingillo segreto*

«La rivista è piaciuta. Il successo è stato vivissimo e il pubblico ha riso continuamente e si è divertito dall'inizio alla fine. La buffoneria ingegnosa e monellesca di Macario, la fissità clownesca della sua maschera nella quale gli occhi mobilissimi danno furberia e malizia alle battute e alle pause, hanno suscitato un'ilarità rumorosa e ininterrotta in tutti i dialoghi farseschi. Lo spettacolo messo in scena con esattezza, con gusto e con elegante fantasia, è adatto e proporzionato alla misura di questo palcoscenico. I numerosi e vivacissimi quadri muovono da uno spunto burlesco... Ma gli applausi sono stati vivi e schietti per tutta la serata».

08/10/1937 – *Il piroscapo giallo*

«Vivissimo successo. Questa volta Macario ha messo in scena uno spettacolo vario, gaio, elegante e di gusto. I quadri si susseguono senza riposo e balletti, scenette, invenzioni e trovate,

animano la rappresentazione dal principio alla fine (...) si fa molto applaudire».

24/12/1937 – *La lanterna* di Schwarz

«I propositi dei due autori, in questa rivista, che vorrebbe raffigurare le parti di un giornale, sono rispettabili perché hanno mirato a fare uno spettacolo affinato alle risorse della finezza e dell'eleganza. Ma, come accade sul teatro, anche ai più esperti (ed è per questo che il mistero del teatro affascina), i risultati hanno tradito le intenzioni. Bei costumi, alcuni quadri gentili e garbati: ma s'è dimenticato che uno spettacolo di questo genere deve alternare la gentilezza alla vivacità: e se può darsi che soltanto la seconda possa sostenere una serata, è assai difficile che la prima da sola sorregga un'intera rivista. C'è una monotonia della vivacità ma c'è anche una monotonia del garbo. Per combatterla occorrerebbero speciali trovate, invenzioni coreografiche, attori e soubrettes o attrici che spiccassero per eccezionali abilità e valentia; insomma qualche improvvisa lampada accesa, qualche inaspettato brillio. Nulla di tutto ciò ha allietato la rivista di Schwarz e Ramo che pur contiene qualche spunto buono, anche se noto. Mancano l'interesse per lo spettacolo in sé, anche gli attori, le attrici, le cantanti, non hanno potuto figurare in modo notevole (...) le sorti della serata sono state burrascose. Alcuni quadri hanno suscitato applausi ma spesso i contrasti sono stati vivaci; e alla fine dello spettacolo le disapprovazioni sono state generali e insistenti. La rivista si replica».

08/11/1938 – *Dove sei felicità?*, fantasia in due parti di Cerio e Garatti

«È una rivista da considerarsi specialmente spettacolo. Difatti il testo è (o è stato) ridotto a ben poco, e anche quel poco che è rimasto, non aggiunge nulla allo spettacolo vero e proprio, composto da una rapida e graziosa successione di quadri, messi in scena con decoro e spesso ravvivati e rallegrati da festosi balletti, da svelte coreografie e soprattutto da due terzetti, uno di ballerini e uno di buffi. Questo secondo, del quale fa parte, insieme con due briose compagne, Renato Rascel, che cerca i suoi effetti in una comicità da clown americano, fissa e automatica, è stato particolarmente applaudito...».

Nelle recensioni che seguono è particolarmente ovvio come i critici teatrali abbiano un occhio di riguardo per quelle riviste teatrali che non sono solamente dei grandi spettacoli imperniati sulle grandiose scenografie e impressionanti coreografia, e di come sia particolarmente apprezzato un tipo di spettacolo dove la trama e la recitazione hanno un ruolo primario. Sebbene sia chiaro che il pubblico pagante non abbia la stessa vocazione a stimare una rappresentazione dove il dialogo è, in qualche modo, più brillante e penetrante, visto che tutte queste recensioni sottolineano l'apprezzamento del pubblico, si denota come i critici teatrali abbiano una particolare propensione a lodare un tipo di spettacolo più congegnato, dove i vari quadri della rivista hanno dei collegamenti coerenti e non a casaccio, dove gli attori possono esibire il loro talento di recitazione e dove l'attualità viene trattata con una satira leggera ma pungente, senza essere volgare.

03/12/1940 – *Ultima edizione*

«Con questa rivista di Aldo Rubens si torna al classico tipo, si sgomitola cioè un intreccio, si fa dell'ironia sui costumi, si coglie l'attualità per parodiarla e non si canta e si balla soltanto, ma qualche volta si recita. (...) Dopo tante riviste che non sono altro che il pretesto per ripresentare il vecchio caffè concerto, il genere è stato salutato con piacere e con interesse...».

09/10/1940 – *Le cento maniere di...*

«Alla presenza di folto pubblico ha iniziato le sue recite a questo teatro la Compagnie di riviste di Achille Maresca, con la novità di *Le cento maniere di...*, due tempi di Paladini, Benini e Gori. A differenza di altri spettacoli del genere, costituiti da una sfilata di numeri di varietà e coreografia, la rivista, pur non prescindendo da risorse di balli e balletti, ha un suo spunto e un suo sviluppo...».

19/05/1940 – *Milanesi in terra*

«Un'aria milanese spira in tutte le scenette: in quelle satiriche del costume e in quelle che prendono amabilmente a gabbo opere letterarie o teatrali: celle garbate, dialoghi di un umorismo popolaresco. È cosa rara oggi, un filo conduttore che,

comparendo e scomparendo, per cedere posto ai balletti, collega le varie parti della rivista».

20/12/1940 – *Questa sera si fa la rivista*

«(...) si tratta di una rivista senza balletti all'uso di un tempo, quando la sorte della rappresentazione era affidata al dialogo e alla satira. Uso difficile, perché richiede come elemento indispensabile uno spirito fresco, pronto, fervido di invenzioni, di accostamenti, di allusioni, di richiami, di comicità e di allegria, ed una satira svelta, pungente ma con garbo, acuta ma con riguardo, saporosa, pepata, aromatica».

22/11/1941 – *Favole d'oggi*

«Con *Favole d'oggi*, di Bel Ami, lo spettacolo offerto ieri sera dalla compagnia Testa, si torna al genere autentico della rivista, costituito da una serie di quadri che colgono l'attualità, seguono, per quanto tenue, un filo conduttore, trovano accenti di satira e di parodia dei tempi e dei costumi».

8.5. Temi politici e satira incisiva nelle riviste teatrali del dopoguerra

La fine della guerra e la liberazione del territorio del paese dall'occupazione segnano un punto di svolta a livello politico ma anche a livello artistico. Questo dato è particolarmente evidente nel mondo teatrale, nel quale per anni la censura fascista aveva impedito un certo tipo di satira e aveva impedito ad attori di orientamenti politici non allineati al regime di esternare il loro umorismo o di trattare temi di attualità che risultavano scomodi o non propriamente schierati con quella che era la narrazione ufficiale del governo fascista. Se, come abbiamo visto, negli anni della guerra il teatro musicale leggero si era orientato su un tipo di messinscena più politicamente neutra che puntava tutto sulla vivacità e che mirava a divertire il pubblico senza concentrarsi troppo sul contenuto degli spettacoli, con la fine della guerra, torna in auge il teatro di rivista che non ha paura di trattare temi di attualità, anche politici e sociali, prendendosi gioco di essi e facendone oggetto di ironia e satira. I palcoscenici d'Italia vedono allora tornare alla

ribalta attori che, per motivi politici, erano stati perseguitati e non potevano più esibirsi liberamente durante gli anni del regime fascista e attori e produttori che, finalmente, potevano mettere di nuovo la satira politica al centro delle loro produzioni teatrali. Tra questi, i più famosi sono sicuramente Garinei e Giovannini che, già giornalisti e creatori del settimanale satirico *Cantachiaro*, vengono avvicinati dal celebre impresario teatrale Remigio Paone che si offre di trasformare il loro settimanale in una rivista teatrale, che verrà messa in scena per la prima volta a Roma nel 1944. Nel giro di poco tempo, il successo di Garinei e Giovannini esplode e il duo comincia a sfornare uno spettacolo di rivista dopo l'altro incantando il pubblico con la loro formula di umorismo, satira e, naturalmente, musica, fresca e maliziosa. Le recensioni che seguono ci offrono uno sguardo ravvicinato di come, sia il pubblico che i critici teatrali, esprimano un apprezzamento, sebbene a volte condito di polemiche, di questo lungo atteso ritorno della rivista teatrale satirica, dopo una ventina di lunghi anni in cui il solo spunto politico che il teatro si poteva permettere era permeato dalla propaganda fascista.

18/08/1945 – *Soffia, sò...*

«All'insegna di *Za-bum*, che già ebbe voga per novità di sbrigliati spettacoli, è apparsa la nuova rivista di Garinei e Giovannini intitolata ad un motto popolare che ha significato di scanzonata incredulità. Vi si toccano liberamente molti tasti, specie politici, con satira mordente. Vi si sfiora un po' tutta l'attualità: i residui materiali e spirituali della guerra, le incertezze della situazione, la gara dei partiti, la speranza della rinascita, ora con senso amaro, ora con beato ottimismo. È un deciso ritorno al vecchio buon tipo di questa forma di teatro che non punta tanto sullo sfarzo scenico o coreografico quanto sulla parodia, la caricatura, il grottesco, la trovata, l'accostamento musicale, la battuta, il couplet».

14/11/1945 – *Soffia, sò...*

«Le prime scene della nota rivista *Soffia, sò...* (...) erano trascorse fra gli applausi. A metà del primo tempo, gli accenni caricaturali di carattere politico sono dispiaciuti a parecchi spettatori, in maggioranza giovani, che gli hanno giudicati offensivi per il loro partito. Si sono quindi levati fischi sempre più nutriti e le disapprovazioni hanno raggiunto tale intensità da rendere impossibile la prosecuzione dello spettacolo. Il teatro si è quindi

trasformato in un comizio e molti oratori si sono alternati alla ribalta, alcuni deplorando il fenomeno di intolleranza che hanno definito fascista e invocando la libertà di parola e di satira...».

30/07/1945 – *Ma che cosa è questa pace?*

«Il ritorno alle scene di Renato Maddalena dopo le note dolorose vicende e le persecuzioni fasciste è stato salutato da calde dimostrazioni di simpatia. Il popolare attore e cantante ha sostenuto instancabile il maggior peso della nuova rivista *Ma che cosa è questa pace?* Da lui messa insieme in collaborazione con M. Amendola...».

02/09/1947 – *Domani è sempre domenica*

«La rivista *Domani è sempre domenica*, di Garinei e Giovannini (...) si aggira sulla ricerca, un poco dappertutto, di una smarrita Europa, nei più impensati campi, il che fornisce spunti bizzarri, variati e argomenti di frequente attualità».

03/06/1947 – *E lui dice...* Satira musicale di Benecoste

«La satira è politica, e salvo qualche nota meno felice, offre pretesto agli attori di colorire le loro scherzose caricature di tipi buffi e ridanciani».

8.6. La rivista a *grand-spectacle* e lo sfarzo a tutti i costi

Particolarmente apprezzata, verso la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, è la tipologia di rivista teatrale che non bada a spese e mira all'esagerazione di coreografie, di costumi, di luci e di attori su scena. Totò, Garinei e Giovannini, Macario e tutti i protagonisti delle riviste teatrali dell'epoca sono maestri nel creare spettacoli sfarzosi e costosissimi, con decine di soubrettes che ballano in costumi luccicanti, con coreografie elaboratissime e sorprendenti: è un modello, come abbiamo già analizzato, esportato dalla Francia e portato negli Stati Uniti dal celeberrimo impresario Ziegfeld con le sue *Follies*. Il genere ha particolarmente successo in Italia dove si vuole stupire il pubblico con un'abbondanza di dive, prima tra tutte

Wanda Osiris, e con espedienti scenici di altissimo livello. La grandiosità decorativa, la bellezza dirompente delle attrici e delle ballerine, l'eccesso smisurato dei costumi e delle messe in scena, sembrano essere facili espedienti per sedurre il pubblico, che, forse, è ammaliato da questo stile maestoso non solo per la sua attrattiva estetica ma anche per quella voglia di ripresa economica che pervade il paese dopo la fine di una lunga guerra. Le seguenti recensioni teatrali sottolineano bene la grande corsa allo sfarzo senza limiti che sembra pervadere gli spettacoli di rivista più amati del momento, e non mancano di enfatizzare come questo stile comprometta, a tratti, i dialoghi e lo spessore della trama nonché la qualità della musica stessa.

04/03/1949 – *Bada che ti mangio*

«Spettacolo ricco di coreografie e di costumi. Buon gusto e sfarzo sono i suoi elementi caratteristici. Un complesso di ballerine e di figuranti elegante e armonioso, fa da contorno a Totò, i quale con le risorse che l'hanno reso beniamino di chi ama la risata facile, ha suscitato, anche ieri sera, con la sua buffoneria di maschera pulcinellesca, frequenti risate. La parte coreografica è la meglio riuscita. Per essa non sono state fatte economie. Vestiari di pregio e scene di bei colori, offrono una festa per gli occhi».

29/11/1949 – *Sogni d'una notte di quest'estate*

«Ognuno di questi spettacoli di rivista cerca di soverchiare il precedente in sfarzo, in grandiosità e anche in durata; il testo va riducendosi sempre di più e si limita a fornire uno spunto, dato il quale la fantasia si sbriglia, i siparietti si spalancano in visioni sorprendenti, i riflettori suscitano magici contrasti di luce, e sul palcoscenico irrompono flotti di gente nei costumi più bizzarri e pittoreschi, preferibilmente donnine di cui c'è una bella scelta. In mezzo a questa dovizia si insinuano i solisti e le cantanti, i numeri di ballo ubbidiscono a ritmi languidi ma più spesso frenetici, i comici e gli altri che recitano inframmezzano le loro scenette, e ieri sera ha dominato Wanda Osiris, veramente portata in palmo di mano, in quanto appare depositata da due enormi mani, nelle quali sta piccola e fragile come una perla nella conchiglia, e l'accoglienza è stata addirittura trionfale».

09/02/1950 – *Bondì zia Margherita*

«(...) Gli impresari delle riviste temono sempre di non soddisfare abbastanza il loro pubblico. Il Galdieri ha avuto in verità risorse numerose per intrattenere gli spettatori così a lungo. Se l'autore è stato generoso di invenzioni sceniche, il pubblico non ha lesinato i consensi. Rivista ideata ingegnosamente, più affidata al complesso della compagnia che ai dialoghi, svolge in una fantasmagoria di luci, costumi ed effetti scenici...».

19/11/1950 – *Il diavolo custode* di Garinei e Giovannini

«Una folla strabocchevole stipava ieri sera la sala del teatro. In fondo alla platea una muraglia impenetrabile di spettatori in piedi faceva da corona alla ressa delle poltrone. Gli applausi rintronavano e il successo dello spettacolo si rinnovava ai quadri migliori con ondate di battimani. La comparsa di Wanda Osiris in cima alla scalea della reggia di un'antica Sparta immaginaria fra uno stuolo di donzelle dalle tuniche adorne di argentei rabeschi altoreggenti grandi anfore e le schiere dei guerrieri dalle corazze e dagli elmi lucenti, è stata salutata da una lunga insistente cordiale ovazione. (...) Questa rivista è più una festa per gli occhi che per gli orecchi...».

8.7. La fine dello sfarzo e dello sfoggio

Ci vorranno pochi anni perché la rivista spettacolare e sfarzosa cessi di essere così diffusa e popolare nei teatri del nostro paese e le cause sono, a mio avviso, due e molto semplici e prevedibili. Per primo, bisogna considerare che questo genere di spettacoli pomposi e opulenti riscuotevano certo l'alto gradimento del pubblico, ma non erano minimamente sostenibili dal punto di vista economico né per gli impresari né per le compagnie. Lo stesso Remigio Paone, che all'epoca era l'impresario più conosciuto e di successo d'Italia, spesso incorreva in debiti per potersi permettere le spese di produzione di questi spettacoli dove il lusso e l'appariscenza la facevano da padrone. Secondariamente, è noto che il pubblico si stanca facilmente e che le mode cambiano repentinamente, in particolare se si parla di arte e spettacolo. Sebbene tanti artisti sarebbero contenti di continuare ad offrire al loro pubblico un certo tipo di spettacolo per anni e anni, ce ne sono altrettanti altri

che hanno voglia di innovazione, rivoluzione e che, per ottenerli, sono pronti a sfidare le regole del palcoscenico e a rischiare il successo pur di proporre qualcosa di alternativo. Per questi semplici e intuibili motivi, i primi anni '50 vedono una crisi della rivista teatrale sfarzosa e incentrata sull'opulenza a favore di un teatro musicale più sobrio, naturale, che dà risalto ai dialoghi e ai testi delle canzoni e non si perde in lussureggianti coreografie che, certo, divertono lo spettatore nell'immediatezza ma non lasciano molto a livello di significato. I critici teatrali accolgono questo cambiamento con grande entusiasmo, come si può leggere nelle recensioni che seguono, e pare che anche il pubblico abbia la stessa positiva reazione, ammirando, ambedue, la vivacità dei quadri e ritrovandosi quasi sorpresi dal fatto che uno spettacolo di rivista non debba necessariamente annegare in una coreografia sontuosa o avere decine di soubrettes sul palco, per essere piacevole e divertire con spirito.

03/02/1949 – *Nuvole*

«Vivissimo successo. Nino Taranto ha trovato ieri sera il suo pubblico sempre entusiasta della sua comicità burlesca e scanzonata e lo ha ancora una volta accontentato coi frizzi satirici, le strofette argute e la pittoresca buffoneria napoletana, coadiuvato vivamente da Enzo Turco. (...) Non è nell'insieme uno spettacolo fantasmagorico, ma in compenso è divertente: non cerca di piacere con la sontuosità ma con la malizia. Il che è un intento tutt'altro che biasimevole. Probabilmente questo genere di spettacolo per non essere schiacciato dalle spese enormi che richiede, dovrà rifugiarsi nello spirito che costa meno, sebbene sia più raro a trovarsi delle sete dei tendaggi e degli effetti di luce. Nino Taranto ha le qualità per poter ricorrere più a quello che a questi».

07/04/1949 – *Tiremm innanz*

«(...) Ma ieri sera l'Excelsior è tornato a nuova vita con uno spettacolo di rivista che si propone di offrire una serata gradevole senza sfoggio di milioni sul palcoscenico, ma con quadretti di agevole satira affidati ad alcuni valenti attori di prosa e ad alcuni beniamine della rivista. L'accoglienza festosa e i battimani calorosi e frequenti indicano la soddisfazione del pubblico che

gremiva la sala e che subito ha acconsentito alla qualità ridotta della rappresentazione».

01/03/1952 – *La tintura... di castità*

«Eseguita volenterosamente, la rivista di Gori e Catalani ha incontrato il favore del pubblico (...). Lo spettacolo tocca i vari consueti argomenti rivistaioli intorno ai quali vanno esercitando il loro spirito gli autori del genere. Quelli di ieri sera hanno tenuto lieti gli spettatori senza particolare soccorso di scenari e coreografie».

12/11/1952 – *Cavalcata a piedi* rivista di Costa e Gelich

«La rivista va diventando sempre più spettacolo coreografico. A poco a poco i dialoghi e le scenette scompariranno e vero protagonista dello spettacolo finirà con l'essere il corpo di ballo. È questa una tendenza che si va sempre più accentuando e che toglie alla rivista la sua prima ragion d'essere. Diminuendo lo spirito, aumentano le spese di messinscena. Quando poi lo spirito non si userà più, ci si accorgerà dal costo dello spettacolo quanto esso veramente valesse pur richiedendo assai meno quattrini di quelli che occorreranno per ravvivare le attrattive della rappresentazione. Nella rivista di ieri sera ancora si è cercato di equiparare le scenette recitate ai quadri coreografici. E qualcuna di esse è amena e divertente, tanto più che il comico dicitore Carotenuto sa colorire le battute con la sua piacevole disinvoltura. Per il resto non si tratta di uno spettacolo sfarzoso ma a ogni modo decoroso...».

22/04/1952 – *Il Teatro dei Gobbi*

«Lo spettacolo al quale si è assistito ieri sera è davvero ameno, gustosamente colorato, tutto festoso di invenzioni, di caricature, di parodie, di sintesi argutamente e spiritosissimamente comiche. Una scena che si riduce ad un fondale neutro e a tre paraventi semiaperti, è bastata a tre giovani veramente giocondi, dotati di fantasia felicissima per la pronta caricatura sobria, acuta, ben centrata, vivacissima e bonariamente canzonatrice di classi e categorie sociali, di abitudini, di mode, di manie e di consuetudini della vita contemporanea. (...) Insomma, è stata una bella serata

nella quale tre attori soli hanno recitato senza neppure mutare la truccatura, vestiti come erano al primo presentarsi, e svariantisi negli atteggiamenti, per il modo di impettirsi e di camminare e per le più bizzarre modulazioni della voce».

17/06/1953 – *Il dito nell'occhio*, di Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano

«Il successo è stato vivissimo e ogni quadro ha provocato nutriti applausi; alla fine di ognuno degli atti le chiamate sono state entusiastiche. Si tratta di una rivista senza apparati, né sfarzo di costumi, né corpo di ballo, né tantomeno passerella, a scena fissa, con poche parti vocali e un semplice accompagnamento di un quartetto interno fatto di saporite musicchette dovute a Vittorio Paltrinieri e allo stesso Durano. Tutto basato dunque sulla recitazione e sull'esecuzione che è stata vivace e briosa...».

28/06/1953 – *Il Piccolo Naviglio*

«Sul *Piccolo Naviglio* si troverà di tutto, un'antologia di autori di successo sul filo di quella formula essenziale scattante che molto deve proprio alle esigenze del microfono, e che oggi si sta affermando anche in teatro, approfittando della crisi che invece attraversa la rivista tradizionale. (...) una comicità divisa in tre ottenuta sempre con i mezzi più semplici, ma sempre penetrante, centrata».

8.8. L'avvento della trama nella rivista teatrale

Se fino a questo momento, come abbiamo visto, nella classica rivista teatrale che andava per la maggiore nei teatri italiani, l'elemento della trama era secondario e l'intrigo, che serviva da filo conduttore per unire i quadri di questa categoria teatrale, era poco robusto e, come è stato fatto notare in varie delle recensioni teatrali viste finora, quasi unicamente una scusa per unire i diversi quadri comici, cantati o ballati, l'inizio degli anni '50 è il momento in cui, a poco a poco, si vede una svolta. Come si nota dalle recensioni teatrali degli spettacoli messi in scena nei primi anni della decade 1950/60, timidamente ma con grande evidenza viene introdotto l'elemento della trama come componente portante della rappresentazione. Come viene sottolineato

dai critici teatrali, siamo di fronte a una crisi della rivista tradizionale e si percepisce, da parte delle compagnie teatrali e del pubblico pagante, una voglia di rinnovamento che sembra passare dall'idea di dare all'intrigo centrale allo spettacolo, un'importanza maggiore. Idea sicuramente ispirata al musical di modello americano che, all'epoca, aveva già un impianto incentrato sulla trama e non consisteva in tanti quadri distaccati, come era d'uso fare nella rivista tradizionale italiana. Come si riscontra nelle recensioni qui a seguire, il duo d'autori più celebre dell'epoca, Garinei e Giovannini, comincia a muoversi in questo senso con le riviste teatrali da loro create nel 1953 e 1954, dove, seppur continuando a costellare i loro spettacoli di quadri spettacolari con elementi di grandiosità, sembra rendersi conto che la trama ha una sua importanza nell'economia di uno spettacolo. Non si vuole così affermare che l'intrigo non fosse già parte integrante del teatro musicale leggero di inizio secolo, visto che esso era presente anche nella più matura operetta. Esso, però, si era un po' perso per dare spazio all'elemento coreografico e scenico fiammeggiante che tanto ha appassionato il pubblico nei precedenti anni, elemento che non è totalmente messo da parte in questi nuovi spettacoli ma pare convivere con il ritorno di una trama più corposa in una sorta di tentativo di trovare il compromesso tra il vecchio e il nuovo.

27/02/1953 – *Pericolo rosa*, rivista di Rovi, Puntoni e Verde

«Gli autori hanno ripristinato in questa rivista l'uso della trama, che si era andato via via disperdendo a mano a mano che questo genere di spettacolo si fece frammentario, richiedendo alla fantasmagoria dei quadri coreografici il maggior soccorso per il successo. La trama, intercalata da balletti vivaci e frenetici, è complicata e scanzonata; ma che proprio risulti chiara non si può dire. (...) *Pericolo Rosa* non è un grande spettacolo, ma è immaginato con tutta la buona volontà di non tediare e anche con la preoccupazione di non abbandonarsi a sfarzo di scene e di costumi».

06/02/1954 – *Alvaro piuttosto corsaro*, rivista di Garinei e Giovannini

«(...) un tentativo di dare dunque alla rivista una trama. Garinei e Giovannini, avvertendo forse che la rivista, come genere, marca qualche punto di stanchezza, hanno cercato di dare al loro

spettacolo un andamento diverso. Ma nonostante le lodevoli intenzioni, il copione è rimasto un po' sommerso dagli elementi spettacolari dai quali, specialmente, si deve il successo della serata».

12/05/1954 – *Controcorrente* di Marchesi, Metz e Chiari

«Vivissimo successo. La piacevole e elegante rivista alla quale ha collaborato come autore Walter Chiari, che ne ha sostenuto il ritmo come protagonista con quella sua gioviale comicità fatta di allegria giovanile e di umorismo spontaneo, si intitola *Controcorrente* perché senza intenzioni ostentatamente polemiche, vuole essere uno spettacolo senza sfarzo, senza corpo di ballo, senza fastosità di costumi, senza orchestra e soltanto con due pianoforti, alla maniera del *Teatro dei Gobbi* e anche a quella, assai antecedente, di Falconi e Biancoli quando davano le loro amene riviste con De Sica e Melnati e pochi altri attori e attrici, facendo leva soltanto sulla felicità dello spirito e l'arguzia delle trovate e trovatine. Anche ieri sera, pochi gli attori, nessuna ballerina, scene appena accennate, nulla insomma di tutto ciò di cui le grandi riviste fanno pompa».

26/09/1954 – *Senza rete*, rivista di A. Bonucci

«La rivista ha bisogno di essere rinnovata. È un genere ormai che ogni volta ripete una sua formula usata, abusata e trita, tanto che gli impresari profondono milioni per sorreggerla e a poco a poco si va trasformando in spettacolo più o meno sfarzoso, indipendentemente dallo spirito che dovrebbe esserci nel testo, che un tempo c'era e che ora è piuttosto latitante. Alberto Bonucci dopo aver partecipato alle fortune italiane e straniere del teatro dei Gobbi (era terzo con Caprioli e con la Valeri) ha messo in scena questa *Senza rete* pensando di trovare il giusto mezzo fra l'assenza di spettacolo proprio dei Gobbi e l'eccesso fantasmagorico che sorregge la rivista dispendiosa».

8.9. Verso la commedia musicale

Nella seconda parte della decade 1950/60, la rivista teatrale continua ad evolversi seguendo la chiara determinazione di autori e produttori di offrire

qualcosa di nuovo al loro pubblico e di aggiungere alle tradizionali riviste teatrali qualche elemento di ispirazione oltreoceanica. La trama degli spettacoli viene valorizzata, non ci sono più quadri staccati e fini a sé stessi ma un copione unico che trasporta armoniosamente le diverse parti della rappresentazione e vengono, per la prima volta, pronunciati nomi nuovi per questi spettacoli che sono ancora riviste teatrali ma più fresche e moderne. Infatti, pur non distaccandosi completamente dalla tradizione della rivista, gli spettacoli sono ormai denominati “avventure musicali” o “commedie musicali”, apertamente modellati sulla *musical comedy* di stampo anglosassone. Come sottolineato più volte nelle recensioni teatrali di questi anni, stiamo assistendo a una forma ibrida di teatro che non è più rivista di stampo tradizionale ma che non è ancora completamente commedia musicale. In realtà le definizioni finiscono per mischiarsi tra di loro visto che non ci sono canoni precisi che definiscono l’uno e l’altra ma sono tutt’al più opinioni dei critici che si incontrano con le denominazioni date dagli autori di un particolare spettacolo. Ancora una volta Garinei e Giovannini si rivelano innovatori del genere e sono i primi a tentare il passo verso la commedia musicale: timidamente e con lentezza, mantenendo un piede nella staffa della tradizionale rivista ma osando comunque mettere l’altro piede in un territorio ancora sconosciuto al pubblico italiano, ma già familiare agli appassionati di Broadway e teatro anglosassone. È una svolta artistica che non passa inosservata dai critici e anzi sembra auspicata da quelli tra di loro che intravedono la portata storica dell’avvento di una nuova forma di teatro che sta per popolare i palcoscenici italiani. Anche la satira politica, come viene fatto notare nella recensione dello spettacolo “*Valentina*” di Marchesi e Metz, che tanto aveva divertito il pubblico nel dopoguerra dopo due decenni di censura teatrale e propaganda fascista, sembra essere diventata un po’ superata e quello che appassiona le platee adesso sono le storie brillanti, argute e interessanti che hanno un inizio e una fine e che non servono più meramente da pretesto per qualche canzone e qualche numero di ballo.

28/09/1954 – *Giove in doppio petto*, avventura musicale di Garinei e Giovannini

«Successo vivissimo, teatro gremito e risate continue. È il momento delle riviste. L’Odeon, il Nuovo, il Teatro di via Manzoni, il Piccolo Teatro, ne ospitano e ieri sera è stata la volta del Lirico nel quale, in verità, questo genere di spettacolo è da

anni una tradizione. Garinei e Giovannini, preoccupati di rallentare l'avvio dello spettacolo senza testo, cioè a un "varietà" in grande, sono tornati alla trama. Quasi quasi si intravedeva nel complesso della rappresentazione far capolino il visetto ammiccante e burlesco dell'operetta. E ciò ha da segnarsi a merito degli autori. Anche Alberto Bonucci con la sua recente *Senza rete* al teatro di via Manzoni, ha tentato con ingegno e ingegnosità di aprire una via diversa (...) Garinei e Giovannini non si sono al par di lui buttati allo sbaraglio. Più scaltri, più pratici e più cauti, hanno scelto una strada meno rischiosa; una strada già battuta un tempo e poi abbandonata a mano a mano che l'elemento coreografico andava prendendo il sopravvento sullo spettacolo. E sono ricorsi a un facile intrigo di sviluppo piuttosto prolisso e di gusto Offenbachiano...».

17/09/1955 – *Valentina*, commedia musicale di Marchesi e Metz

«Lo spettacolo è piaciuto. Marchesi e Metz hanno intessuto una favola amena e l'hanno arricchita di particolari divertenti e di trovate esilaranti. (...) Un esito lietissimo e generoso chiamate alla ine dei quadri e degli atti. Lo spettacolo è proprio una commedia musicale? Tutto quello che è stato fatto in questi anni per rendere più attraente la rivista, ha finito per esaurire le sue risorse. Lo spirito dei copioni ha ceduto il posto alle esibizioni spettacolari che hanno un limite sia nelle possibilità dei dispendi, sia nella sazietà del pubblico. Presentate in modi diversi e sempre più mirabolanti, le riviste finivano ormai con l'assomigliarsi tutte. Si era formata una specie di ricetta e, per quanta varietà di salse si usasse, la lusta era sempre quella. S'è detto che la rivista si era trasformata a poco a poco in mero spettacolo perché vi era troppo imbrigliata la satira politica. Ma, diciamo la verità, dopo le prime riviste dell'immediato dopoguerra nelle quali, chiuso il ventennio di bardatura, si sono visti canzonare i grossi esponenti dei grandi partiti e degli uomini di Governo (il successo di Garinei e Giovannini è cominciato da lì) insistere su quei motivi non aveva più il mordente iniziale. Né le frecciate a quei pochi bersagli consueti possono mutare le sorti di una rivista quando essa non è tutta sorretta da una vena arguta e piccante. (...). La rivista era così entrata in crisi e per trarnela, proprio Garinei e Giovannini si sono rivolti l'anno scorso, alla commedia musicale, nata dal *vaudeville*, e l'hanno riproposta in *Giove in doppiopetto*, ma assai timidamente, lasciando grande spazio alla parte ancora spettacolare. Un po' più azzardati sono stati ieri sera Marchesi e

Metz in questa Valentina, sebbene anch'essi abbiano agito con cautela. Commedia musicale ma con ancora tanta rivista. Siamo ancora al compromesso».

12/07/1956 – *Il resto mancia* di Simonetta e Zucconi

«Successo vivissimo, incontrastato ieri sera all'Olimpia per la nuova rivista di Simonetta e Zucconi, *Il resto mancia*, che ha avuto a interpreti principali Lisetta Nava e Gino Bramieri. Gli autori hanno coraggiosamente cercato in questa loro fatica soprattutto un testo, un vero copione. Il tessuto di scene comiche, satiriche non rivela forse una stretta unità di filo conduttore, a tocca quasi sempre con arguzia scintillante, con umorismo di prima mano, scene del mondo d'oggi».

24/11/1956 – *Buonanotte Bettina* di Garinei e Giovannini

«Fragorosa e continua ilarità, applausi calorosi e frequenti, serata divertente nella quale attori e autori hanno gareggiato in allegria e fantasia. Garinei e Giovannini si vanno allontanando dalle formule ormai abusate della rivista vera e propria e adottando i metodi della commedia musicale non ne ripetono il ritmo. Ci sembra che il loro scopo sia ora di fare la commedia musicale sul ritmo della rivista. È una fusione nuova di generi che essi miglioreranno e perfezioneranno sempre di più, dimostrando fino ad ora di essere sulla buona strada per riuscirci pienamente».

19/09/1957 – *Un paio d'ali*, commedia musicale di Garinei e Giovannini

«Qui la fusione tra la rivista e la commedia musicale è quasi perfetta. Il problema tecnico era difficile: s'ha da riconoscere che i due autori hanno avuto il talento di proporre una soluzione felice. Gli autori hanno definito bene il loro lavoro "commedia musicale"...».

19/12/1957 – *L'adorabile Giulio*, spettacolo musicale di Garinei e Giovannini

«Il pubblico che gremiva il teatro ha decretato vivo successo con applausi a scena aperta, con sfilate sulla passerella, con risate

fragorose al nuovo spettacolo musicale, che Garinei e Giovannini hanno dato ieri sera proseguendo nel loro lodevole proposito di animare la rivista con un intrigo burlesco condotto in modo da adattarsi alle qualità degli attori che la eseguono, e da suscitare continua ilarità, da offrire al coreografo la possibilità di balletti diversi dal consueto...».

04/09/1958 – *Chiamate Arturo 777*, rivista di Corbucci e Grimaldi

«È una rivista che avrebbe voluto essere, nell'intenzione degli autori, una commedia musicale con tanto d'intreccio e protagonista; una rivista tocca dalla malattia attuale di questi spettacoli che temono di osare troppo distaccandosi dalla tradizione e non posseggono i mezzi per ovviare a tutti i rischi e pericoli di un cambiamento, posto che per essi sono sempre in gioco rispettabili cifre. E allora, se l'avvio dimostra il desiderio di battere strade diverse, poco dopo si rientra in quella consueta percorsa e ripercorsa ormai per anni, e che priva la rappresentazione di uno degli elementi fondamentali per questo genere di spettacoli: la sorpresa».

12/11/1958 – *Irma la dolce*

«Teatro gremito, successo vivissimo, spettacolo colorato, vivace, patetico, intellettualistico, satirico ed interessante dal principio alla fine. Non è una commedia musicale, non è una rivista, non è una féerie, eppure vi si trovano gli echi di ciascuno di questi generi di teatro. (...) Lo spettacolo ha un suo stile particolare e a questo hanno contribuito la regia, scaltra e attenta, minuziosa, mirante agli effetti e vigilante a non esagerarli e soprattutto una bravura di recitazione da parte di tutti, bravura che rivela la presenza di un direttore/attore (qui si tratta di Gassman)».

19/12/1958 – *Lisistrata* di Garinei e Giovannini

«Abbiamo da tempo notato che se la rivista non si rinnova, minaccia di cadere nella banalità delle sue forme, ormai stereotipe e troppo consuetudinarie. I due autori si sono resi conto di questo pericolo e sono corsi intelligentemente al riparo. Nei loro ultimi spettacoli si sono studiati di utilizzare gli elementi migliori della commedia musicale, dando un nesso alle loro avventure; in questa

Lisistrata tutto è coerente e conseguente senza che ciò tolga alla rappresentazione quel tanto di estro che le è necessario, perché diletta, sorprenda e interessi».

26/11/1959 – *Una storia in blue-jeans* di Corbucci e Grimaldi

«Macario aveva iniziato la sua nuova attività con il teatro di prosa (...) E Corbucci e Grimaldi gli hanno combinato uno spettacolo che senza ricorrere alla fastosità e spettacolarità dei quadri e delle masse corali e danzanti e, al tempo stesso, non rinunciandovi del tutto, si è preoccupato di dar corpo a una trama di commedia leggera... (...) Non è commedia e non è rivista, ibrido e mai riuscito connubio, la rappresentazione è sorretta dalla *vis comica* di Macario e di Carlo Campanini».

24/12/1960 – *Un mandarino per Teo* di Garinei e Giovannini

«Garinei e Giovannini proseguono nella loro impresa di trasformare via via la rivista in commedia musicale senza che essa perda le attrattive della rivista. Ad ogni lavoro questo proponimento prende sempre più consistenza...».

01/03/1962 – *Rinaldo in campo* di Garinei e Giovannini

«Vivissimo e clamoroso successo. Garinei e Giovannini hanno con questo clamoroso lavoro, raggiunto pienamente la meta che da tempo si erano prefissi, la commedia musicale, offrendo uno spettacolo vario, attraente, pittoresco, vivace e insolito... (...) Con questo spettacolo Garinei e Giovannini hanno dato alla consueta rivista il colpo di grazia. E il teatro del genere non può che dir grazie di questo colpo».

8.10. L'avvento del musical

Bisogna aspettare il 1963 per vedere arrivare sulle pagine del *Corriere della Sera* la parola “musical”. Il termine viene sfoderato quando lo spettacolo *My fair lady* viene prodotto per la prima volta in Italia grazie all'impresario Remigio Paone. Paone, in società con il duo Garinei e Giovannini e con Lars Schmidt – agente e produttore svedese che aiutò questo spettacolo a fare il

giro dei teatri europei – mette in scena *My fair lady* al Teatro Nuovo di Milano dove ebbe un successo incredibile e rimase in cartellone per quattro mesi prima di cominciare il suo tour per le sale teatrali italiane. La recensione che per la prima volta usa la nuova denominazione per connotare questo genere di spettacolo esordisce infatti con il titolo “Al Teatro nuovo il celebre *musical*”: questa parola, già usata da tanti anni in America, segnerà un punto di svolta per il teatro musicale italiano che, infatti, non tarderà ad utilizzarla anche per le produzioni nostrane e non solo quelle importate dal mondo anglosassone.

10/11/1963 – *My fair lady*

«Lo spettacolo, gradevole e festoso anche dove il musical prevale sulla comedy (...) è saldamente impiantato da Sven Aage Larsen con il quale ha collaborato Marcello Aliprandi e consente ai singoli interpreti e ai gruppi delle soliste e dei solisti una piena partecipazione. La presenza quasi costante di Delia Scala e Gianrico Tedeschi assicura a *My fair lady*, senza tradirla, una cordialità nostrana».

La parola musical viene d’ora in avanti usata sui giornali anche laddove gli autori dello spettacolo non l’hanno menzionata, come per esempio nella recensione dello spettacolo di Garinei e Giovannini, *Rugantino*, andato in scena nel 1963, dove il duo d’autori definisce la propria rappresentazione come commedia musicale ma il titolo del giornale sottotitola: “Il musical ha cominciato la seconda stagione di repliche”. Siamo, insomma davanti a una svolta storica e artistica dove, complice l’americanizzazione degli usi, costumi e soprattutto del linguaggio in atto negli anni ‘60 in Italia, non solo cambia il modo di fare teatro musicale leggero, cambiamento che permarrà fino ai giorni nostri, ma si preferisce utilizzare la parola musical anche quando lo spettacolo è completamente italiano. Dagli anni ‘60 in poi, conviveranno sui palcoscenici teatrali italiani, musical italiani, musical co-prodotti tra Italia e altri paesi fino agli anni ‘80, quando la Compagnia della Rancia oserà produrre gli spettacoli di Broadway in produzioni prettamente nostrane che avranno un successo incredibile e apriranno la strada ad altri produttori del nostro paese fino ad arrivare ad una fase storica in cui la rivista teatrale italiana sarà un vecchio e nostalgico ricordo, e rimarranno solo i musical a popolare il teatro musicale leggero italiano. In questi anni, si nota oltretutto come avvengano cambiamenti di rilievo anche nella tipologia di spettacoli

che vengono messi in scena: se, precedentemente, erano spesso gli stessi attori e performers, protagonisti classici della rivista tradizionale, a riscuotere successo attraverso le loro rappresentazioni, negli anni 60 e 70 si assiste all'ascesa in popolarità di nuovi divi del palcoscenico, come Rita Pavone, Gianni Morandi, Adriano Celentano e altri, che, acquisendo notorietà in primis come cantanti, progrediscono verso il teatro attirando un pubblico giovane e assetato di una tipologia di spettacolo nuovo, più moderno, ribelle, che riflette i movimenti di contestazione politica e sociale di quegli anni.

29/12/1963 – *Non è facile avere diciott'anni* di Rita Pavone

«Da qualche tempo i giovani hanno bisogno di spettacoli aggressivi: canzoni protestatarie, filastrocche urlate sui ritmi nordamericani e soprattutto una partecipazione attiva alla scena, con pandemonio in sala. Lo si è visto recentemente con Celentano e l'episodio si è ripetuto, sia pure senza contusi e feriti, ieri al debutto di Rita Pavone al Puccini di Milano dove la beniamina dei teenagers italiani ha presentato *Non è facile avere diciotto anni*, un musical che punta tutto sulla sua voce e sulla comicità di Lucio Flauto».

11/12/1970 – *Hair*

«*Hair*, nella versione italiana, è uno spettacolo involgarito, nè i motivi di contestazione vengono approfonditi e esposti con particolare violenza. I motivi geograficamente aderenti al canovaccio originale, illanguidiscono, se trapiantati di peso in altre latitudini. Si era scritto, e giova ripetere, che “il Vietnam è un problema universale. Ma è altrettanto chiaro che esso si impone agli americani in una prospettiva che non è la stessa entro la quale riesce ad inquadrarlo uno spettatore inglese o francese o italiano”. Giusto pertanto che gli importatori di *Hair* (il musical è allestito da Victor Spinetti) non abbiano preteso dal traduttore Giuseppe Patroni Griffi parallelismi tra la versione originale e quella nostrana. Ci sono comunque accenni a personaggi domestici, tanto inutili quanto fugaci».

20/03/1980 – *Piccole donne*

«Ci sarebbe da riflettere a lungo su successo di *Piccole donne*, il musical off-Sistina di Paola Pascolini e Tonino Pulci, che nato un po' come un gioco di trentenni in vena di esorcizzare languori adolescenziali e ingombranti miti infantili, ha finito in trasformarsi in furba operazione commerciale, in piccolo ma significativo fenomeno di costume, in segnale, forse decisivo di mutamento dei gusti e delle mode nella sensibilità teatrale e nelle aspettative del pubblico. Perché, diciamolo, chi mai avrebbe sospettato, solo quattro o cinque anni fa, che platee allora tutte "alternative" sarebbero arrivate a accettare senza riserve, uno spettacolo come questo, certo scanzonato, e dissacratorio e divertente, ma dichiaratamente evasivo e sostanzialmente consumistico? (...) Va dato atto in primo luogo agli autori di aver intelligentemente intuito il momento giusto per rispolverare le convenzioni del musical, sia pure con molta ironia. Il secondo merito, non certo indifferente, è quello di aver dimostrato che tale genere di spettacolo, contrariamente al luogo comune, si può fare con mezzi limitati e davvero con poche lire. Infine, con tutti questi limiti, queste *Piccole donne* indicano la via per un musical italiano di taglio diverso».

24/10/1981 – *Sogno di una notte di estate*

«Anche i giovani attori del Teatro dell'Elfo probabilmente saranno famosi. Come i ragazzi del film di Alan Parker, infatti, i componenti di questa intelligente e simpatica cooperativa milanese hanno studiato, hanno sudato, si sono addestrati per mesi nel canto e nella danza allo scopo di realizzare il loro musical rock dal *Sogno di una notte di estate* di Shakespeare. E il risultato ha dato loro pienamente ragione, perché lo spettacolo, al di là di qualche inevitabile sfasatura, che si risolverà col proseguire delle repliche, è fresco, vivacissimo, divertente, certamente più convincente di tanti tentativi del genere effettuati con ben altri mezzi e ambizioni più vaste. Non si pensi naturalmente a uno smalto super-professionale e standardizzato come potrebbe uscire dalla cucina di Broadway. Qui, al di là del musical in senso stretto, si sente soprattutto il sogno del musical, l'utopia del musical, la folle idea che sia possibile realizzare un musical in via Ciro Menotti».

03/12/1982 – *Helzapoppin*

«I giovani del teatro dell'Elfo hanno scelto la via del musical. C'è in questa scelta (...) un'esigenza evidente di uscire dagli schemi in qualche modo rigidi del teatro di parola o di gesto. Ma c'è anche in questa scelta, ci sembra, un chiaro stimolo generazionale che, mentre da una parte tiene conto delle preferenze d'un pubblico giovane, dall'altra vede nella forma del musical la possibilità di quella commistione, di quel sincretismo di mezzi espressivi, che è ancora un modo di uscire dagli schemi e di avvicinarsi a un modo moderno di intendere il teatro».

05/02/1982 – *Forza venite gente*

«Il coincidere dell'ottavo centenario della nascita di San Francesco d'Assisi, con l'esplosione in Italia del cosiddetto *anno del musical* lasciava inevitabilmente prevedere, in un paese tanto sensibile alle ricorrenze quanto disponibile ai trip collettivi, un fiorire di patroni in passerella e di *Jesus Christ* autarchici e debitamente naif. A battere tutti sul tempo, almeno per ora, è stato un gruppo di giovani attori e musicisti semi-conosciuti di Viterbo che, con l'aiuto di un esperto confezionatore di testi quale è Mario Castellacci, ha trasformato quello che era nato come un progetto spontaneo e piuttosto casereccio, in un piccolo fenomeno commerciale a risonanza nazionale».

11/02/1989 – *La piccola bottega degli orrori*

«...in questa storia di ordinaria follia, di tipica matrice yiddish, dove non si ride ma si sorride, vale la coesione dell'insieme, e in questo senso il regista Saverio Marconi, padre e padrone dello spettacolo prodotto dalla Compagnia della Rancia, è riuscito ad evitare i rischi dei luoghi comuni, dando allo show una sua fantasia fatta di piccole invenzioni teatrali. Ed è uno che, finalmente, ha voglia di musical».

06/12/1990 – *A Chorus Line*

«A miracolo avvenuto diamo notizia che il più longevo musical americano *A Chorus Line* si può fare anche in Italia. L'ha dimostrato con uno spettacolo molto applaudito l'altra sera al San

Babila (anche al teatro va riconosciuto merito e coraggio), la Compagnia della Rancia di Saverio Marconi, Michele Renzullo e Tommaso Paolucci (...) a miracolo compiuto, anche al botteghino, questa compagnia giusta e vera, anche perché né bella né brutta, ma così, un po' sghemba, come deve essere, va applaudita».

8.11. Riflessioni conclusive: il ruolo dei critici teatrali

L'analisi delle recensioni teatrali pertinenti al teatro musicale leggero ci permette di compiere un rapido ma significativo viaggio nella storia ed evoluzione di questo genere teatrale, attraverso gli occhi e le parole di coloro che da sempre sono stati tra i protagonisti di quest'arte: i critici teatrali. Il ruolo del critico non si limita meramente ad esprimere un giudizio positivo o negativo su una certa *pièce*, ma permette allo spettatore di decifrare un linguaggio teatrale, una tendenza storica o artistica, analizzare una serie di fattori che hanno contribuito alla realizzazione di una rappresentazione che non sempre sono alla portata del pubblico e che necessitano di una sorta di traduzione dal linguaggio professionale a quello del popolo, per poter essere apprezzati a pieno. La critica teatrale non solo aiuta lo spettatore ad accostarsi al mondo del teatro ma permette anche al mondo teatrale di avere un riscontro esteriore sulla qualità dell'opera creata. Esaminando queste recensioni teatrali, si osserva da vicino il cambiamento storico, artistico e sociale, si ha un incontro ravvicinato con i sentimenti e le impressioni dell'epoca poiché le recensioni sono immediate, elaborate a caldo, subito dopo una rappresentazione, eliminando l'intervallo storico che spesso ci separa da un determinato evento preso in analisi a distanza di anni, come può essere una rappresentazione teatrale messa in scena decenni fa. Credo che sia fondamentale avere un occhio di riguardo per queste testimonianze storiche che ci aiutano a ricostruire un'epoca di cui spesso rimangono poche tracce. Sono altrettanto convinta che questo lavoro di archiviazione sarà utile per la ricerca futura e per ricordare quali sono stati i momenti memorabili e significativi del teatro musicale leggero italiano e come esso abbia avuto un impatto considerevole sulla storia del teatro del nostro paese.

Considerazioni conclusive

La ricerca oggetto del presente lavoro ha approfondito in ottica interdisciplinare l'evoluzione storica, sociale ed economica della commedia musicale. Si tratta di un genere di spettacolo che è stato spesso, ed è tuttora, considerato dal punto di vista artistico come espressione di intrattenimento leggero e poco impegnato e in un certo senso minore rispetto ad altre forme di spettacolo musicale. Invece, come si è posto in evidenza in particolare nella prima parte della tesi, ove si è esplorata la lunga evoluzione di generi artistici che ha portato alla caratterizzazione del musical come tipologia espressiva a sé stante, un'analisi più attenta permette di porne in evidenza il ruolo molto importante che il genere commedia musicale ha rivestito sia dal punto di vista dell'espressione culturale che da quello più prettamente economico. Attraverso un'analisi storica che prende le mosse dalle origini del teatro musicale leggero, in Europa e soprattutto negli Stati Uniti, fino alle declinazioni contemporanee del musical in Italia, si è cercato di far emergere la complessità e la ricchezza di questa forma espressiva di rappresentazione teatrale che, da moltissimi anni, anima le scene teatrali di molti paesi tra cui il nostro.

Uno degli elementi centrali del lavoro di ricerca è consistito nell'individuazione delle dinamiche storiche e sociali che hanno caratterizzato la nascita e la crescita del musical con uno sguardo dapprima verso la scena internazionale ma poi con una particolare attenzione al contesto italiano. Se ne sono individuate le radici artistiche in altri generi di spettacolo aventi la stessa caratteristica, propria del teatro musicale, di offrire al tempo stesso musica, danza e recitazione. La ricerca compiuta, per lo più su fonti documentali e mediante l'analisi di ampia bibliografia, ha dimostrato come questo genere abbia saputo adattarsi ai mutamenti della società, mantenendo la sua capacità di attrarre un pubblico vasto, variegato ed affezionato. Quest'analisi permette di raccontare eventi significativi della nostra storia attraverso le diverse evoluzioni artistiche e socio-economiche del genere. In Italia il musical, che pure ha vissuto fasi di minor visibilità rispetto al panorama angloamericano, ha mostrato una notevole vitalità, evolvendosi attraverso influenze esterne e reinterpretazioni locali che ne hanno arricchito il linguaggio artistico e che gli hanno permesso di arrivare ai giorni nostri nella sua forma più completa e inclusiva.

Non v'è dubbio però che i dati economici, rilevabili soprattutto mediante l'analisi degli archivi SIAE, dimostrano che accanto a espressioni

artistiche ben radicate nel patrimonio culturale italiano, abbiano sempre rivestito un posto importante anche nei gusti del pubblico riedizioni, più o meno rivisitate, di spettacoli esteri e in particolare statunitensi: il musical scritto e prodotto originariamente nel nostro paese ha mostrato una grande vitalità negli anni '50 e '60 del secolo scorso, ma sembra avere perso il proprio impulso innovativo nei tempi più recenti.

Sotto il profilo propriamente imprenditoriale, la produzione, la distribuzione e la gestione delle attività teatrali in Italia ha mostrato alcuni tratti originali rispetto alle esperienze di altri paesi che si sono posti in evidenza nel capitolo 5, e che ne hanno da un lato favorito lo sviluppo come forma dotata di una propria identità culturale ed espressiva autonoma ma al tempo stesso ne hanno probabilmente frenato l'evoluzione verso forme più moderne e più capaci di inserirsi nel complessivo ecosistema dello spettacolo.

La decisione di costruire un database degli spettacoli di musical in Italia quale elemento di originale contributo della tesi di dottorato rappresenta una parte fondamentale della ricerca svolta, che ha permesso di esplorare la storia del musical con maggiore completezza. L'idea del database è scaturita dalla collaborazione con la Scuola del Teatro Musicale che è stata una degli elementi che hanno caratterizzato il periodo di dottorato anche sotto un profilo direttamente legato al tessuto imprenditoriale e produttivo che contraddistingue i dottorati PON. Il database, progettato per colmare una lacuna documentale, offre una mappatura più precisa della produzione e della fruizione di questo genere nel nostro paese. La banca dati è stata creata mediante un'analisi sistematica dei dati raccolti, soprattutto consultando gli archivi del *Corriere della Sera*, e essa consente di integrare il percorso storico di carattere artistico, sociale ed economici anche con dati quantitativi che offrono una prospettiva innovativa sulle dinamiche economiche e culturali che regolano il settore. La realizzazione di questo database, oltre a rappresentare una risorsa per studiosi e professionisti, apre la strada a future esplorazioni e applicazioni pratiche ed è stato creato con l'ambizione di essere uno strumento che rimarrà a disposizione del pubblico e che potrà essere integrato ed elaborato per future ricerche.

Durante lo svolgimento della ricerca si sono altresì effettuate interviste ai protagonisti del mondo del musical, che hanno offerto testimonianze i cui risultati sono stati raccolti nell'elaborato della mia tesi. Questi incontri hanno fornito un quadro vivido e sfaccettato della realtà produttiva italiana, facendo emergere tanto le potenzialità quanto le criticità del sistema. Si è potuto osservare come il settore necessiti di una maggiore organizzazione, di

strumenti imprenditoriali più efficaci e di un riconoscimento istituzionale che tuteli i professionisti coinvolti, valorizzando al contempo l'impatto culturale ed economico del musical.

Alcuni dei temi centrali di criticità emersi nel corso delle interviste, e poste in luce da tutti gli operatori contattati, riguardano da un lato la difficoltà di garantire una continuità produttiva e, d'altro lato, l'esigenza di potenziare il talento locale presente in Italia che non è valorizzato come potrebbe essere. Molti operatori del settore sottolineano come il modello di produzione italiano possieda spesso un forte carattere creativo, ma risulti frammentato e spesso non adeguatamente supportato dalle politiche culturali; questo ha confermato quanto emerso anche nella parte di ricerca svolta sulle fonti bibliografiche e sull'analisi degli Archivi SIAE, nonché nel corso della creazione del database. Tuttavia, è emersa anche la forte resilienza da parte di produttori, attori e registi che continuano a innovare e a trovare soluzioni per mantenere viva questa forma d'arte. Il confronto con i modelli angloamericani ha inoltre evidenziato la necessità di adottare strategie che possano attrarre un pubblico più ampio, anche attraverso la digitalizzazione e il marketing culturale.

Un capitolo significativo della ricerca ha riguardato il ruolo del musical come veicolo di inclusione e narrazione sociale. Si tratta infatti di un genere espressivo che, grazie alla sua capacità di combinare musica, danza e recitazione, presenta il potenziale di raccontare storie universali che parlano a generazioni diverse, riflettendo al contempo le trasformazioni della società. In Italia, si nota che i numerosi spettacoli di teatro musicale che hanno attratto l'attenzione del pubblico e meritato gli elogi della critica hanno dimostrato come il musical possa essere un mezzo potente per affrontare tematiche contemporanee, creando un ponte tra tradizione e innovazione e catturando momenti della storia del nostro paese che vanno ricordati ed apprezzati anche al fine di sviluppare una visione inclusiva e sostenibile per il futuro.

La valorizzazione del patrimonio musicale e teatrale italiano attraverso il musical rappresenta pertanto un'opportunità assai interessante per promuovere l'identità culturale nazionale. La ricerca ha evidenziato come le produzioni italiane possano competere con quelle internazionali quando vengono sostenute da un sistema produttivo solido e da politiche culturali lungimiranti. Inoltre, il musical offre uno spazio privilegiato per la formazione di nuove generazioni di artisti, contribuendo a costruire una comunità professionale capace di innovare e sperimentare. A questo proposito, è emerso come la collaborazione tra istituzioni accademiche e

realtà produttive possa rappresentare un modello virtuoso per favorire la crescita del settore, sia in termini qualitativi che quantitativi e che garantisca un futuro solido e prospero agli operatori del settore.

Nel corso del lavoro si è inoltre esplorato il legame tra musical e nuovi media, analizzando come la digitalizzazione stia trasformando la fruizione e la produzione di spettacoli teatrali. Le piattaforme digitali non solo ampliano il pubblico potenziale, ma offrono anche strumenti per la promozione e la distribuzione di contenuti, aprendo nuove prospettive per il futuro del settore. Tuttavia, l'analisi ha anche posto in evidenza che vi è l'esigenza di studiare forme che permettano di garantire la sostenibilità economica della creazione e messa in scena degli spettacoli, a cui si unisce la necessità di formare professionisti capaci di sfruttare appieno le opportunità offerte dalla tecnologia. Sotto questo profilo, l'integrazione di competenze digitali e più in generale informatiche nei percorsi formativi dedicati agli artisti e agli operatori del musical potrebbe rappresentare un passaggio cruciale per garantire la competitività del settore a livello globale.

La parte più prettamente storica della tesi ha messo in luce che il teatro musicale si configura come un ponte tra culture, capace di abbattere barriere linguistiche e sociali grazie alla sua natura universale. La ricerca ha posto in evidenza come la contaminazione tra tradizioni locali e modelli internazionali possa generare nuove forme di espressione artistica, arricchendo il panorama culturale globale. Le produzioni che fondono elementi del repertorio italiano con tecniche e stili di provenienza angloamericana rappresentano esempi virtuosi di questa sinergia, ed aprono la strada a un dialogo interculturale che favorisce la diffusione del patrimonio artistico italiano all'estero, permettendo risultati finanziari capaci di potenziare la struttura economica del nostro paese.

Un ulteriore aspetto emerso riguarda il ruolo del pubblico e delle comunità locali nella promozione del musical. In molti casi, il successo di una produzione dipende dalla capacità di coinvolgere il territorio, creando un legame diretto tra spettacolo e spettatori; in questo senso, lo sviluppo di strategie di allargamento e potenziamento del pubblico, basate su un dialogo costante con le comunità, potrebbe rappresentare un elemento chiave per ampliare la diffusione del musical e garantire la sostenibilità economica delle produzioni.

Nel corso della ricerca uno degli elementi che sono emersi come strategici per il settore di spettacolo preso in considerazione consiste nell'importanza della formazione professionale nel settore del musical. La

collaborazione con la Scuola del Teatro musicale, con cui si sono tenuto continui rapporti durante tutto il triennio della ricerca e di cui l'elemento più rilevante è stato lo stage che ho potuto svolgere presso di loro, è stata di fondamentale importanza nell'affrontare questa parte di analisi. Si deve sottolineare che i dati raccolti, sia di carattere documentale che risultanti dalle interviste, e confermati da un esame delle recensioni agli spettacoli che si sono susseguiti nel nostro paese, mettono in luce come il successo delle produzioni sia strettamente legato alla qualità degli interpreti, dei creatori e dei tecnici coinvolti. Investire in percorsi formativi specifici, capaci di integrare aspetti artistici e gestionali, rappresenta una delle principali sfide per il futuro del musical italiano. Anche la creazione di reti di collaborazione internazionale e il potenziamento di quelle esistenti appare in grado di offrire nuove opportunità di scambio culturale e professionale, arricchendo il panorama nazionale con competenze e visioni globali.

Non si può infine trascurare il ruolo delle politiche culturali nel sostenere il musical come settore strategico. Incentivi fiscali, finanziamenti mirati e una maggiore attenzione istituzionale potrebbero contribuire a rafforzare la filiera produttiva, favorendo lo sviluppo di progetti innovativi e sostenibili. In questo contesto, è fondamentale il dialogo tra pubblico e privato, con l'obiettivo di creare un ecosistema che valorizzi il musical come parte integrante del patrimonio culturale italiano.

Sebbene il musical italiano abbia tradizionalmente un forte radicamento locale, il potenziale per esportare spettacoli di successo all'estero è considerevole e l'espansione internazionale delle produzioni italiane merita ampia attenzione. La ricerca ha evidenziato come collaborazioni transnazionali e traduzioni adatte possano ampliare l'audience e rafforzare la presenza del teatro musicale italiano sui mercati globali, con l'ambizione di promuovere sia artisticamente che economicamente il nostro patrimonio teatrale. Parallelamente, è fondamentale promuovere il dialogo interculturale per arricchire le produzioni italiane di nuove prospettive e rendere i musical più inclusivi e universalmente riconoscibili.

Nel corso della ricerca si è anche affrontato il tema del rapporto tra musical e sostenibilità ambientale. Il settore culturale, incluso il teatro musicale, può giocare un ruolo significativo nel promuovere pratiche sostenibili che spaziano dalla scelta dei materiali scenografici all'adozione di tecnologie eco-compatibili per le luci e il suono, ripensando ogni aspetto della produzione per ridurre l'impatto ambientale; inoltre sensibilizzare il pubblico

su queste tematiche attraverso spettacoli che affrontano questioni ecologiche potrebbe rappresentare un nuovo settore di sviluppo per il musical.

La ricerca si è dunque sviluppata in direzioni che si sono proposte di fornire un contributo significativo alla comprensione del musical come fenomeno multidimensionale, aprendo nuove prospettive di studio e riflessione. Il musical, con il suo linguaggio universale che fonde narrazione, musica e danza, rappresenta non solo un'espressione artistica ma anche un importante fenomeno sociale e economico, capace di generare valore e innovazione. Il lavoro svolto si offre come un insieme di spunti, basati su un'ampia e approfondita ricerca, che potrebbero stimolare ulteriori studi e iniziative di carattere anche operativo volti a promuovere e sostenere il teatro musicale in Italia, affinando gli strumenti di analisi e rafforzando le connessioni tra il mondo accademico, quello produttivo e il grande pubblico.

Il potenziale del musical come strumento di crescita culturale, economica e sociale richiede uno sforzo condiviso tra diversi attori. Le istituzioni accademiche potrebbero svolgere un ruolo rilevante non solo attraverso ricerche che permettano di comprendere sempre meglio i problemi culturali ed economici di questo genere, ma anche mediante programmi educativi capaci di formare nuove generazioni di professionisti dotati di competenze sia artistiche che manageriali. Un esempio concreto potrebbe essere l'istituzione di corsi di laurea e master dedicati al teatro musicale, che integrino discipline come la regia, la coreografia, la composizione musicale, la gestione degli spettacoli dal vivo, l'uso delle nuove tecnologie e le relative necessarie conoscenze di carattere economico e manageriale, con un approccio multidisciplinare che sarebbe in grado di rispondere meglio alle esigenze di un settore in continua evoluzione.

Dal punto di vista produttivo, la collaborazione tra compagnie teatrali, produttori indipendenti e grandi organizzazioni culturali risulta essenziale per superare le sfide legate alla sostenibilità economica delle produzioni. Modelli di co-produzione e partnership pubblico-private potrebbero offrire soluzioni innovative per la distribuzione dei costi e il potenziamento delle risorse, garantendo al tempo stesso una maggiore stabilità alle compagnie teatrali, sia economica che artistica. In parallelo, la promozione di reti internazionali che facilitino lo scambio di idee, talenti e risorse può contribuire a rendere il musical italiano competitivo su scala globale. Infine, è indispensabile coinvolgere attivamente il pubblico, rendendolo parte integrante del processo di valorizzazione del musical e, attraverso iniziative di sensibilizzazione culturale, come laboratori, incontri con gli artisti e programmi educativi nelle

scuole, si può favorire una maggiore comprensione e apprezzamento per questa forma d'arte. Eventi partecipativi, come festival tematici o spettacoli itineranti, potrebbero inoltre rafforzare il legame tra il musical e le comunità locali, contribuendo a creare un pubblico più ampio e diversificato. Si tratta pertanto, come la ricerca ha posto in evidenza, di adottare una prospettiva che sappia far fronte alle difficoltà e alle criticità che si sono poste in evidenza mediante la ridefinizione del ruolo degli operatori e di tutti gli attori coinvolti, al fine di garantire un futuro prospero a questa forma d'arte profondamente significativa. Per potersi connotare come forma artistica capace di adattarsi alle sfide del nostro tempo, tale da contribuire al mantenimento del patrimonio culturale del nostro paese ma anche rafforzarsi come forma artistica che attragga l'interesse del pubblico, il musical deve quindi rimanere fedele alla sua vocazione di narrare storie universali, ma offrirsi anche come uno strumento per promuovere dialogo, innovazione e inclusione che sia fondato su solide professionalità capaci di generare imprenditorialità economicamente sostenibili.

BIBLIOGRAFIA

- Altman R. *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Annuario SIAE*.
- Arcagni S., *Dopo Carosello: il musical cinematografico italiano*, Alessandria, Falsopiano, 2006.
- Arrighi C., *Il Teatro Milanese. Rendiconto morale, letterario e amministrativo*, Milano, Tipografia Civelli, 1873.
- Attisani. A., *Enciclopedia del Teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Baranello M., *The Operetta Empire: Music, Theater in Early Twentieth-Century Vienna*, Oakland, University of California Press, 2021.
- Biografia di Alan Menken, compositore delle musiche della versione originale de *La piccola bottega degli orrori*, sul sito *Stageagent.com*
- Bisoni C., *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni sessanta*, Catanzaro, Rubbettino, 2020.
- Bitonti A., *Il teatro dialettale di Raffaele Protopapa: lingue, comicità, scortesie*, 2018, in *Tra Salento e Puglia: lingue e culture in contatto, numero monografico de L'Idomeneo*.
- Bondanella P., *A History of Italian Cinema*, New York, Bloomsbury, 2017.
- Boni F., *Saverio Marconi: 50+1 anni di carriera*, all'indirizzo <https://www.flaminioboni.it/saverio-marconi-501-anni-di-carriera/>
- Boyco T. et al., *Digital Tools in Contemporary Theatre Practice*, *Journal on Computing and Cultural Heritage* Vol. 16, No. 2,¹
- Bramante R., *Le origini della regia teatrale in Italia*, *Quartaparete.it*, 12 maggio 2020.
- Buzzi M., *La canzone pop e il cinema italiano: gli anni del boom economico (1985-1963)*, Torino, Kaplan, 2013
- Cambiaghi M., *Il teatro di Garinei e Giovannini*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.
- Cappelli V., *Musical. On and off Broadway. Musical e commedia musicale in Italia*, Libro dell'Anno 2003, *Enciclopedia Treccani*

- Capriolo E., voce “Musical”, in Attisani. A., *Enciclopedia del Teatro del 900*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Caudana M., *Esplosione della rivista*, in *Tempo*, anno VI, num.5, 23 febbraio 1946 (sito web *Tototruffa2002.it*)
- Cerchiari L., *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.
- Ciolfi S., voce *Carlo Lombardo*, in *Enciclopedia Treccani*,. *treccani.it*, 2005.
- Cocchini A., *Il Vaudeville: Una particolare forma di teatro comico. Origini, Show Business e pratiche spettacolari*, pubblicato online su <https://www.dramma.it>.
- Comley B., *My Thoughts on the Hybrid Art Form Trend of Broadway Digital Captures*, 28 Maggio 2021, *RollingStones.com*
- Comley B., *Why Aren't There More Digital Captures of Broadway Shows?*, *Broadwayworld.com*, 14 Marzo 2023.
- Dalmonte R., *Nuove forme di Teatro Musicale*, tratto da *Storia della civiltà europea* a cura di Umberto Eco, pubblicato in *treccani.it*.
- De Matteis S., *Follie del varietà: vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 269.
- De Sainte-Beuve C.A., *De la littérature industrielle*, in *Revue des Deux Mondes*, 1839, p. 684, https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle.
- Di Palma G., voce “Ettore Petrolini”, in *Enciclopedia Treccani*, *treccani.it*. *Dizionario di Economia e Finanza* (2012) dell' *Enciclopedia Treccani*, voce *Enzo Vanoni*.
- Eco U. (a cura di), *Il Settecento, Storia della Civiltà Europea*, volume sulla Musica per *Encyclomedia*, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le maschere, 1960.
- Enciclopedia Treccani*, voce “Ministero della cultura popolare”, *treccani.it*, 2010.
- Encyclopedia Britannica*, voce “Kostantin Stanislavskij”.
- Encyclopedia Britannica*, voce “The Actors Studio”.
- Encyclopedia Britannica*, voce “Théâtre Libre”.
- Encyclopedia Britannica*, voce “Florenz Ziegfeld”.
- Everett W., Laird P.R., *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- Falconi D., *9 compagnie di rivista per 11 complessi di prosa*, in *Epoca*, anno IV, num. 154, 13 settembre 1953 (sito web *Tototruffa2002.it*).

- Fano N., *Vieni Avanti, cretino! Storie e testi del varietà e dell'avanspettacolo*, Milano, Theoria, 1993.
- Faulk B.J., *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*, Athens, Ohio University Press, 2004.
- Figueiredo M.S.N, Pereira A.M., *Managing knowledge – The importance of databases in the scientific production*, Centre for Rapid and Sustainable Product Development, Polytechnic Institute of Leiria, Portugal, 2017.
- Filaroni C., *Garinei e Giovannini: le commedie musicali dal 1952 al 1962*, Novara, STM Scuola del teatro musicale, 2020.
- Fiorito G., *C'era una volta il musical*, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 1990.
- Fofi G., voce "Totò", in *Enciclopedia Treccani*, treccani.it.
- From Live-to-Digital, Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*, October 2016 di AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre
- Furno R., *Italian commedia musicale: capitalizing on memory and nostalgia*, in *The Last Forty Years of Italian Popular Culture: "Andare al Popolo"*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- Fusco G.C., *Pochi di noi non assisteranno alle riviste del 1954-1955*, in *Europeo*, anno X, num. 32, 8 agosto 1954 (sito web Tototruffa2002.it)
- Gallina M., Monti L., Ponte di Pino O., *Attore... ma di lavoro cosa fai? Occupazione, diritti, welfare nello spettacolo dal vivo*, Milano, FrancoAngeli, 2018, cit., p. 101
- Gallina M., *Organizzare teatro. Produzione, gestione, distribuzione nel sistema italiano*, Milano, FrancoAngeli, 2007.
- Gallina M., *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- Gänzl K., Findlay J., *The Musical: A Concise History*, 2nd ed., Albany, State University of New York Press, 2022.
- Garinei L., Giovannini M., *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 17.
- Gordon R., Jubin O., Taylor M., *British Musical Theatre Since 1950*, London, Bloomsbury, 2016.
- Grant B.K., *The Hollywood Film Musical*, John Wiley & Sons, 2012, p.25
- Grant B.K., *The Hollywood Film Musical*, John Wiley & Sons, 2012, p.34
- Grazzini G., *Il favoloso Signor Errepi*, dalla rivista *Epoca*, anno XIV, n: 682, 20 Ottobre 1963

- Guzzo Vaccarino E., *Filmare la danza, danzare il film*, in La Polla F. e Monteleone F. (a cura di), *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.
- GVI, *Voce Ferrari Benedetto*, Biblioteca digitale licei musicali e coreutici dell'Università degli studi Roma Tre, Dipartimento di filosofia, comunicazione e spettacolo.
- Hawthorne K., *Digital Theatre –Strategies and Business Models in European Theatre*, European Theatre Convention (ETC) & The Academy for Theatre and Digitality, Dortmund, 2023
- Hurwitz N., *A History of the American Musical Theatre. No Business Like It*, Abingdon/New York, Taylor & Francis, 2014.
- Iacona F., *Le origini del teatro di regia in Italia*, *Inchiostro.unipv.it*, 1° dicembre 2010.
- Impresario*, voce in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1959, vol.VI, col. 516.
- Inchiesta sul cabaret in Italia: risponde Dario Fo*, dal sito web *Teatro del Novecento*.
- Isa Blulette*, voce del museo virtuale del disco, *IlDiscobolo.net*.
- Kupferblum M., *The adventure of poetry - The origin of Opera Buffa*, University of Music and Performing Arts Vienna, 2013
- La Polla F., Monteleone F., *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.
- Lane S.F., *Jews on Broadway. An Historical Survey of Performers, Playwrights, Composers, Lyricists and Producers*, Jefferson, McFarland & Company, 2017.
- Liu S., *Recanonizing "American" Sound and Reinventing the Broadway Song Machine: Digital Musicology Futures of Broadway Musicals*, iBroadway, 2017
- Lott E., *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford, Oxford University Press, 2° ed., 2013.
- Lupparini R., *La censura in Italia ai tempi del fascismo*, nel sito *teatropertutti.it*, ottobre 2022.
- Manetti D., voce *Remigio Paone*, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 81* (2014), *Enciclopedia Treccani*.
- Manetti, D., *Financing culture and theatre: Remigio Paone between economics and politics (1899-1977)*, *The Journal of European Economic History*, 2020, pp. 143-165.

- Marica M., *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazione, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, dissertazione dottorale, Roma, Università La Sapienza, 1998.
- Mauro W., *Il musical americano da Broadway a Hollywood*, Roma, TEN, 1997.
- Milano, città di riferimento per il teatro italiano, in *Lombardia Speciale*, dal sito web della regione Lombardia.
- Misener D., *New musical Beyond the Fence created almost entirely by computers*, CBC News, 15 Dicembre 2015
- Mordden E., *When Broadway went to Hollywood*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Müller-Guttenbrunn A., *Wien war eine Theaterstadt*, Vienna, Graeser, 1885.
- Music from Makropulos (Nigel Simeone), *Lehár's Merry Widow: the original cast recorded in 1906*, nel blog <http://musicfrommakropulos.blogspot.com>, 3 settembre 2020.
- Oliva E., *Effetto Offenbach: novità e adattamenti nel teatro postunitario di e con musica*, *Philomusica on-line*. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, n. 19 (2020).
- Oliva E., *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890): esordi, sistema produttivo e ricezione*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2020.
- Oliva E., *Regioni e ragioni dell'operetta italiana postunitaria* (pubblicato nel 2022 sul sito Drammaturgia.it),
- Oppicelli E., Bertieri C., *Musical! Il cinema musicale a Hollywood*, Roma, Gremese Editore, 1989.
- Paliotti V., *Totò in avanspettacolo*, articolo tratto dal sito Tototruffa2002.it.
- Paulson M., *The Battle of 'Miss Saigon': Yellowface, Art and Opportunity*, New York Times online, 17 Marzo 2017.
- Pittavina V., Palmesi V., *Totò in avanspettacolo*, Tototruffa2002.it.
- Pozzi E., *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*. Milano, Mursia, 1990.
- Prato P., *La musica italiana: una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma, Donzelli, 2010.
- Pretini G., *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Udine, Trapezio libri, 1997.
- Puppa P., *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. IX: Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 713-864.

- Reinhardt A., *Piccolo Teatro*, dal sito web *MilanoVarietà.it*.
- Rusconi A., *Il musical europeo*, in *Storia della civiltà europea* a cura di Umberto Eco, Encyclomedia, 2014.
- Salvatore G., *Il teatro musicale del rock. Avanguardie, frontmen, light-show*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2018.
- Scribe E., *Teatro – Parte Prima (Vol. X, tradotto dal francese)*, Bologna, Tipografia del Genio, 1834.
- Sheikhha S., Mahmoodi-Bakhtiari B., *The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema*, University of Tehran, 2014
- Shingler M., *When Warners Brought Broadway to Hollywood, 1923-1939*, London, Palgrave Macmillan UK, 2018.
- Solsman J., *Hamilton bumps Disney Plus mobile-app downloads up 72% in US*, 6 Luglio 2020, CNET.
- Sorba C., voce *Musica e teatro: L'Unificazione*, in *Enciclopedia Treccani*, *treccani.it*, 2011.
- Sorrentino F., *Il Musicarello: Cinema, Musica e Società negli Anni '60*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Traubner R., *Operetta: A Theatrical History*, New York, Routledge, 2003.
- Trinchero C., *Grandezza e decadenza del "teatro francese" di Torino: Il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27*, in *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale* (a cura di Paola Calef), Torino, Nuova Trauben editrice, 2018.
- Venditti A., voce *Angelo Carasale*, *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 19 (1976)*, *Enciclopedia Treccani*.
- Virmond M., D'Alessandro Ribeiro L., *Se Sa Minga by Antonio Carlos Gomes: historical background*, in *Mimesis-USC*, 2014.
- Von Stein J.Ch., *The Theater of the Absurd and the Absurdity of Theater: The Early Plays of Beckett and Ionesco*, in Elena Penskaya, Joachim Küpper (a cura di), *Theater as Metaphor*, Berlin, De Gruyter, pp. 217-237.
- Writer S., *History of the West End of London*, *Westend.com*, 2023.
- Yildirim S., *Deconstructing the Musical Film Genre*, PhD Dissertation, Tallinn University, 2000.