

Il Vaudeville: Una particolare forma di teatro comico.

Origini, Show Business e pratiche spettacolari.

Di: Andrea Cocchini

I.1 ORIGINI STORICHE

Il teatro comico, come quello tragico, ha origini antiche che risalgono alle feste rituali celebrate in onore del dio Dioniso. Sembra ormai accertata l'esistenza di un presunto secondo libro della poetica di Aristotele, andato purtroppo perduto, che ha come argomento proprio la commedia. Questo testo, sarebbe stato per la storia dell'estetica, una preziosa fonte documentaria per comprendere alcune delle caratteristiche che determinano il comico.

Per molti secoli la commedia rispetto alle nobili tradizioni derivanti dalla tragedia, è stata considerata un genere basso, inferiore, se non addirittura da mettere al bando. Sia Platone che Aristotele attribuiscono all'arte un'importante funzione sociale, culturale, educativa e morale in grado di influenzare il pubblico che la fruisce. Entrambi, infatti, sono concordi nel proporre leggi restrittive che regolino la libertà dei contenuti espressi dalla commedia; principalmente per quel che riguarda la natura stessa del ridicolo, dell'invettiva, del turpiloquio e dell'allusione. Ne *La Repubblica*, Platone esplicita apertamente la sua avversione nei confronti degli effetti provocati dal riso affermando che: <<*Il riso causato dalla commedia porta ad uno sconvolgimento irrazionale dell'anima dell'uomo*>>.¹

I filologi dividono la storia della commedia greca in tre fasi: antica, di mezzo e nuova.

Aristofane, il più illustre esponente della commedia antica è l'unico autore di cui ci siano pervenute le opere complete. Nonostante abbiano un'esile struttura narrativa, queste risultano infinitamente ricche di temi e contenuti. Al contrario della tragedia, la commedia aristofanesca non

verte sul mito e non tratta di gesta eroiche, ma si rivolge direttamente a problematiche reali di carattere politico, sociale e culturale relative alla vita della *polis* ateniese.² In Aristofane il coro assume una funzione spettacolare più intensa e variegata rispetto alla tragedia. La dimensione fantastica che emerge dal testo di opere come: le *Rane* e gli *Uccelli*, sembra rifiutare qualsiasi intento veristico di rappresentazione.³ Dalle testimonianze figurative rinvenute, si nota come gli attori indossassero delle imbottiture che gli rigonfiavano il ventre e il deretano, spesso avevano tra le gambe un mastodontico fallo. Questi costumi, uniti ad una recitazione dalla mimica facciale fortemente espressiva e all'uso di una gestualità fisica molto enfaticizzata, facevano risultare i personaggi della commedia estremamente grotteschi.

Il vaudeville è un genere di teatro comico che può essere considerato d'azione e situazione.⁴ Molti studiosi sembrano concordare che le sue origini storiche vadano ricercate nelle forme della commedia greca.

Bernard Sobel considera Aristofane il padre del vaudeville.⁵

Il termine deriva dal francese e risale al trecento, quando in Normandia nella piccola cittadina di Vire, presso le valli del fiume omonimo (Vaux de Vire), alcuni menestrelli diffusero certe composizioni poetiche di contenuto parodico, licenzioso e piccante sottoforma di canzone. La *Chansons du Vau or du Val de Vire* di Oliver Basselin verso la fine del XIV secolo era molto conosciuta tra il popolo contadino. È proprio in questi anni che un gruppo letterario chiamato i Compagnons Gallois si diletta a comporre canzoni satiriche di argomento politico. Nei secoli successivi, questa consuetudine si estese invadendo le strade, per poi entrare nelle taverne cittadine. Voix de la ville (Voci della città), era la frase usata per identificare le varie esibizioni dei cantastorie. Il Pont Neuf era uno dei punti di ritrovo per la gente che voleva assistere a questa particolare forma d'intrattenimento. A conferma delle origini popolari tipicamente transalpine del vaudeville, nella sua *Art Poétique* del 1674 Boileau scrive: <<*I francesi maliziosi diedero forma al Vaudeville*>>. Definendolo poi come: <<*Simpativo e indiscreto che condotto dal canto passa di*

bocca in bocca e s'accresce camminando>>. ⁶

Verso la fine del XVII secolo, il vaudeville smette di proporre i suoi spettacoli per le strade e nelle locande, ed approda nei teatri di Parigi, dove in poco tempo riesce ad assumere un ruolo istituzionale.

Già dagli inizi del 1700, tra un atto e l'altro della solenne opera seria, s'iniziarono a rappresentare gli intermezzi; brevi numeri comici cantati che si basavano sull'improvvisazione degli interpreti. Queste canzoni dalla spiccata natura satirico e farsesca erano anche conosciute come *Pièces en vaudeville* e avevano il compito di divertire il pubblico alleggerendolo dalla tensione provocata dal dramma a cui stava assistendo.

Il genere francese dell'*opéra comique*, soprattutto nella sua fase iniziale, risente fortemente dal punto di vista delle tematiche e dei contenuti del vaudeville di strada, divenendo una forma teatrale mista che mescola il recitativo in prosa al canto e al ballo, distinguendosi per la rapidità d'azione. È uno spettacolo gaio, sentimentale, spiritoso, rapido ed essenzialmente divertente.

L'*opéra comique* durante il corso del 1800 va sempre più evolvendosi verso un modello prettamente musicale, configurandosi in opposizione alla *tragédie lyrique* che è il genere recitativo serio della tradizione teatrale ottocentesca francese. La tragedia è spesso strutturata in cinque atti e i suoi maggiori esponenti sono Racine e Corneille.

Durante il periodo rivoluzionario, il vaudeville continua a rappresentare i suoi spettacoli con la doppia funzione di divertire il popolo e di diffondere gli ideali di libertà uguaglianza e fraternità.

Nel 1792, Pierre Yves Barré inaugura a Parigi in rue de Chartre il Théâtre du Vaudeville. Barré è anche un autore e la sua opera *Arlequin afficheur* (Arlecchino attacchino) viene replicata con successo per 800 volte.⁶ Ben presto anche altri teatri come: Il Palais Royal e il Variété rappresentano spettacoli di vaudeville. *Une Nuite de la Garde Nationale* di Eugene Scribe, nel 1815 è stato messo in scena a Parigi come uno spettacolo di vaudeville. Lo stesso autore nel 1827 riesce ad allestire al Théâtre du Gymnase quella che è considerata la sua opera migliore: *Le Diplomate*. Nel 1839 la commedia ad atto unico intitolata *The Vaudevilliste* riscuote un grande consenso di

pubblico al teatro de la Renaissance.

Il vaudeville continua le sue rappresentazioni durante tutto il periodo napoleonico e negli anni della restaurazione. Negli anni successivi, la nascita di nuovi drammaturghi tra i quali spiccano i nomi di Feydau e Labiche, contribuiscono all'eccezionale fortuna di questo genere teatrale; si calcola che soltanto nel 1800 i vaudevilles messi in scena a Parigi siano stati oltre diecimila.

È importante sottolineare come il vaudeville americano, del quale ci occuperemo nei prossimi paragrafi, abbia una storia tutta sua e malgrado le inevitabili influenze, sia soltanto un parente storico e non l'erede del vaudeville europeo.⁷

NOTE

¹ Platone, *La Repubblica*, Libro III, vv. 338-339.

² Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma, 1996, pp.36-37.

³ F.H. Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Laterza, Bari, 1979, p.176.

⁴ Henri Bergson, *Il riso*, Laterza, Roma, 2001, p.60.

⁵ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, Dover Publication, New York, 1940, p.55.

⁶ Nicolas Despreaux Boileau, *Art poétique*, 1674, Canto II, vv. 182-184.

⁷ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1993, p.26.

⁸ Sandro Banjini (a cura di), *I capolavori del vaudeville*, Mondadori, Milano, 1988, p.22.

⁹ *Idem*, p.23.

I.2 IL CONTESTO AMERICANO

Negli Stati Uniti, il vaudeville inizia a delinearsi istituzionalmente durante gli anni immediatamente successivi alla fine della sanguinosa guerra civile (1861-1865), vinta dal liberista nord ai danni dei secessionisti del sud.

Gilbert afferma che: <<*Il vaudeville, ha forti implicazioni sociali che riflettendosi sul pubblico, rappresentano un importante capitolo non soltanto della storia del teatro, ma della storia americana stessa*>>. ¹

Prima di addentrarci nella descrizione delle caleidoscopiche e quanto mai variegata pratiche spettacolari sulle quali si fonda questo particolare genere di teatro comico, è importante delineare il contesto storico sociale in cui il vaudeville americano nasce e si sviluppa.

A partire dall'ultimo trentennio del XIX Secolo, gli Stati Uniti attraversano una lunga fase d'inarrestabile progresso scientifico-tecnologico, che storicamente prende il nome di seconda rivoluzione industriale. Questo vasto fenomeno di modernizzazione investe in diversa misura le nazioni più progredite, portando alla ribalta nuove potenze economiche e militari come la Germania in Europa e il Giappone in Asia. Durante questi anni, si configura un nuovo assetto politico ed economico del mondo, accompagnato da una vera e propria ondata di neocolonialismo. Attraverso un complesso sistema di alleanze, mutano gli equilibri internazionali creando in Europa una crescente situazione di tensione tra due blocchi contrapposti che sfocerà nello scoppio del primo conflitto mondiale, in cui gli Stati Uniti, sotto la presidenza del democratico Woodrow Wilson, interverranno al fianco del fronte alleato nell'aprile del 1917.

La rivoluzione industriale segna il passaggio da un'economia chiusa, ancora vincolata al modello feudale, ad un sistema economico di carattere capitalistico, basato sulla proprietà privata e sulla libera concorrenza commerciale. L'agricoltura cessa di essere il settore trainante dell'economia, in favore di nuovi settori industriali come quelli elettrici, chimici e meccanici. Gli Stati Uniti accompagnano il loro decollo industriale, durante gli anni della ricostruzione post guerra civile, con un veloce processo interno di colonizzazione a scapito dei nativi americani. Intorno al

1890 tutto il West è stato conquistato e la frontiera coincideva con le coste del Pacifico. La nazione raggiunge in breve tempo gli sterminati confini attuali e i nuovi territori da popolare si presentano abbondantemente ricchi di materie prime sia agricole che minerarie. Durante questo periodo gli Stati Uniti intraprendono un'aggressiva politica espansionistica verso il Sud America e il Pacifico. Del 1895 è la guerra ispano americana combattuta a Cuba contro la cattolica Spagna che, dopo essere stata sconfitta, si troverà costretta a cedere anche Portorico e le Filippine. Poco dopo agli Stati Uniti vengono annesse anche le isole Haway.

In questi anni, si allunga la vita media, grazie al generale miglioramento delle condizioni igienico sanitarie e alla prevenzione delle malattie per mezzo delle vaccinazioni. Aumenta il tasso di alfabetizzazione grazie all'allungamento dell'età scolastica e all'istruzione gratuita e obbligatoria per tutti. Si sviluppano nuovi mezzi di trasporto pubblici e privati come treno e automobili e di comunicazione (telegrafo e telefono). I molti esperimenti sugli apparecchi ottici, uniti a quelli sullo sviluppo della pellicola fotografica, porteranno sul finire del secolo alla nascita del cinema.

Le città subiscono un importante processo di urbanizzazione trasformandosi in grandi metropoli, che con la costruzione dei grattacieli si sviluppano in modo verticale. L'imponente flusso d'immigrati, che ogni giorno sbarcano sulle coste dell'Atlantico in cerca di fortuna, rende l'America un multietnico crogiolo di culture e religioni diverse. Queste minoranze verranno sempre più ghettizzate nei quartieri periferici delle città, dove purtroppo saranno costrette a subire violenti episodi intolleranza razziale da parte della popolazione anglosassone. Nonostante l'enorme divario che separa i molti poveri dai pochi ricchi, il tessuto sociale si fa più mobile. Si sviluppa una Middle Class (ceto medio), dalla quale politicamente emerge il variegato movimento progressista, costituito da cittadini bianchi di origine inglese e religione protestante: i cosiddetti Wasp. Questi saranno destinati a ricoprire cariche lavorative nell'amministrazione pubblica.

In America, il tasso di analfabetismo risulta molto inferiore rispetto ai paesi europei; è ampiamente diffusa la lettura dei giornali e la popolazione si dimostra interessata a partecipare attivamente alla vita politica, sociale e culturale della città in cui vive, sviluppando una forte opinione pubblica.

Gli anni della seconda rivoluzione industriale vedono crescere esponenzialmente il prodotto

interno lordo degli Stati Uniti, che assumono il ruolo di più importante potenza economica del mondo.

La società si avvia a diventare quella che sarà definita delle masse e dei consumi e il benessere diffuso, dovuto all'aumento generale del reddito pro capite, fa sì che le persone possano godere di più soldi e maggiore tempo libero.

Durante tutto il corso del XIX secolo, in America si configurano nuove ed interessanti forme d'intrattenimento spettacolare in grado di andare incontro alle varie esigenze delle persone, offrendo loro una variegata possibilità di scelta. Già nel periodo precedente alla guerra civile, ogni sorta di spazio in cui poteva radunarsi un pubblico come chiese, municipi, *auditorium*, ma anche semplici magazzini, capannoni e fienili, diventava un luogo d'incontro usato per ospitare spettacoli, rappresentazioni e attività educative in generale.²

Fin dai primi decenni del 1800, chiunque era interessato al teatro, poteva assistere alle molte rappresentazioni dei drammi di Shakespeare.

La tradizione dei concerti di musica sacra della domenica, era fortemente radicata soprattutto in città dove risiedevano forti comunità religiose come a Boston e a Brooklyn. Nelle chiese si svolgevano solamente letture di testi sacri e cori liturgici, in quanto rigide regole vietavano balletti, canzoni, acrobazie e qualsiasi altra cosa comica che avrebbe potuto offendere il giorno del signore.³

I teatri di prosa offrivano ad un pubblico alto borghese, musica d'opera storie sofisticate, drammi, e commedie romantiche. Gli *Show Boats* a vapore, erano dei veri e propri teatri galleggianti che risalivano i molti fiumi presenti sul territorio americano. Sul tetto e sulla fiancata delle imbarcazioni risaltava a grandi lettere la scritta: *Theatre*. Per intrattenere i passeggeri, che facevano gite e crociere, venivano recitate a voce alcune parti di famosi melodrammi e lette storie di schiavitù e oppio che vertevano fortemente sull'aspetto giallo.⁴

Tra i vari luoghi che potevano offrire svago e intrattenimento, i *Dime Museum* ricoprono un ruolo del tutto particolare. Il loro nome derivava dal Dime; la moneta da dieci centesimi che era il prezzo del biglietto. I *dime museum* riscuoterono molto successo di pubblico, sfruttando la tendenza

che portava la gente ad interessarsi a tutto ciò che era strano, curioso, orrifico. Le maggiori attrazioni erano i Freaks (fenomeni da baraccone), nani, donne barbute, gemelli siamesi e quant'altro potesse essere esposto nella parte del museo chiamata: *Curio Hall*. All'interno delle varie stanze si trovavano strani oggetti, come embrioni conservati sotto spirito, specchi deformanti, armi e collezioni di disegni e foto di martiri, carcerati e morti. Molti *Dime Museum* avevano al piano superiore un piccolo palcoscenico sul quale si esibivano i vari maghi, contorsionisti e fachiri. Venivano inoltre eseguiti numeri con pericolosi animali esotici. Alcuni proprietari di musei tra cui Barnum, Castle, Austin, ma soprattutto Benjamin Franklin Keith e Edward Franklin Albee, divennero negli anni successivi importanti manager teatrali.

Le fiere e parchi di divertimento come quello di Coney Island, alla periferia di New York, oltre a spettacoli di arte varia, offrivano molti altri tipi di attrazioni come giostre e proiezioni di lanterne magiche. Per questo motivo erano frequentati soprattutto da un pubblico formato da famiglie che volevano trascorrere una giornata all'aria aperta.

Molto diffusi erano gli spettacoli ambulanti come il circo, i *medicine show* e i *minstrel show*, che con le loro carovane si spostavano portando le loro esibizioni in tutto il territorio americano. Il loro arrivo, specialmente nelle piccole cittadine rurali che non avevano teatri, rappresentava un colorato evento in grado di provocare tra la popolazione locale curiosità ed entusiasmo. Basti pensare all'effetto che suscitava vedere il circo di Buckley e Wicks, che già nel 1830 vantava una compagnia formata da 35 persone che si spostavano attraverso gli stati orientali su 8 carri trainati da 40 cavalli. Il loro tendone poteva contenere fino a 800 spettatori.

Se il circo e i parchi di divertimento offrivano svago e intrattenimento per un pubblico formato principalmente da famiglie; in quegli stessi anni, all'ingresso dei frequentatissimi saloon e in tutti i bar d'America campeggiava la scritta: "For man only". Qui si poteva mangiare, bere whisky, giocare d'azzardo e assistere agli *Honky Tonk*. Questo tipo di spettacolo nasce ai tempi del vecchio west durante la corsa all'oro in California e in Alaska, diventando presto una forma d'intrattenimento molto popolare che si sviluppa in tutte le maggiori città degli Stati Uniti.

Gli *Honky Tonk* sono spettacoli dove la musica del banjo o di un pianoforte accompagnava i balli di provocanti ragazze che indossavano gonne corte sopra il ginocchio e vestiti di seta nera

aderente che ne mettevano in risalto le forme del corpo. Spesso i numeri di chiusura erano i cosiddetti “*Blu Afterprice*”: pantomime di situazioni piccanti che in alcuni casi trascendevano mimando veri e propri atti sessuali.⁵ Anche i numeri dei comici giocavano su un repertorio fatto di battute triviali e parolacce. Le ballerine avevano una percentuale sui drink che facevano consumare ai clienti che pagando un prezzo aggiuntivo, avevano inoltre la possibilità di intrattenersi in privato con le ragazze in un apposito spazio del locale denominato: Green Rooms. Chi aveva bisogno di maggiore intimità, poteva andare nelle stanze da letto che i saloon più attrezzati avevano al piano superiore. Molte ragazze, che debuttarono come ballerine nei saloon, divennero attrici famose. Alcuni numeri tipici degli spettacoli Honky Tonk, come *The Old Homestead*, *The Bathing Girls* e *The Book Agent*, consistevano su improvvisazioni di testi-canovaccio. Questi numeri nel corso degli anni divennero famosissimi tra il pubblico e continuarono ad essere rappresentati con grande successo nei teatri di vaudeville divenendo dei classici.

NOTE

¹ Douglas Gilbert, *American Vaudeville: It's Life and Times*, Dover Publications, New York, 1940, p.3.

² Glenn Huges, *A History of the American Theatre*, Vail Ballou Press, New York, 1951, p.300.

³ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, cit., p.37.

⁴ Sergio Perosa, *Storia del teatro americano*, Bompiani, Milano, 1999, p.153.

⁵ Douglas Gilbert, *American Vaudeville: It's Life and Times*, cit., p.11.

I.3 INIZIA L'ERA DELLO SHOW BUSINESS

Il vaudeville per circa mezzo secolo, oltre ad essere stato la principale forma d'intrattenimento, che ha fortemente contribuito a definire la vita culturale e il gusto del popolo americano, è stato al tempo stesso un grande affare economico. Uno show business, capace di reggersi su una collaudata macchina organizzativa condotta da potenti imprenditori senza scrupoli, che con la loro intraprendenza sono riusciti a guadagnare milioni di dollari.

Durante il 1800 negli Stati Uniti, il termine vaudeville si riferiva sia ai teatri sia, alle compagnie che rappresentavano questo genere di spettacolo formato da una varietà di diversi numeri, principalmente di musica e danza. La prima Vaudeville House aprì a New York nel 1840 grazie a William Valentine, un intraprendente showman che presentava nel suo teatro canzoni, balli e scenette comiche. Nel 1871 H. J. Sargent mette insieme una compagnia di attori e musicisti conosciuta col nome di Sargent's Great Vaudeville Company, che dette delle rappresentazioni al National Theatre di Cincinnati e al Weisiger's Hall.¹ Questa fu la prima compagnia che per definire i propri spettacoli usava la parola vaudeville credendo che un termine dal fascino esotico di derivazione francese, potesse richiamare più pubblico. Gli spettacoli del Sargent's differivano per la loro struttura da quelli di strada e dagli intrattenimenti ambulanti.²

Lo sviluppo istituzionale di questo particolare genere di teatro comico si articola lungo la linea direttrice tracciata, da Tony Pastor, che gli altri manager, venuti successivamente, hanno considerato come un vero e proprio esempio da seguire.

Pastor fin da giovanissimo ha ricoperto molti ruoli e svolto diverse mansioni nel mondo dello spettacolo, sia per quel che riguarda l'aspetto artistico, ma soprattutto per ciò che concerne il lato prettamente imprenditoriale e organizzativo. Egli è stato un valente musicista, autore di famose canzoni, e un attore versatile in grado di esibirsi sia come clown nel circo di Neil Jamison, del quale a soli sedici anni divenne il responsabile, sia come interprete di ruoli drammatici in teatri come il Frank's River Melodeon di Philadelphia, che diresse nel 1860. Nel 1865 Pastor entrò in affari con il suo amico di lunga data; l'attore di *minstrel show*, Sam Sharpley. I due rilevarono il vecchio teatro Volk's Garden al 201 di Bowery, dove in

precedenza avevano lavorato insieme. Dopo alcuni lavori di ristrutturazione, nel mese di luglio dello stesso anno, l'edificio venne riaperto al pubblico con il nuovo nome di Pastor's Opera House. Gli spettacoli, erano molto vari e proponevano eccellenti artisti di qualità come la coppia Emerson e Thompson. Presumibilmente nei primi anni '70, durante il periodo in cui lavorò con Sharpley, Pastor ebbe l'idea di portare in tournée la compagnia che, con un variegato repertorio comico, si esibiva nelle fiere o nelle arene all'aperto quando i teatri cittadini erano chiusi per il periodo estivo. Questa diventò una consuetudine che si ripeté con successo negli anni successivi.³ Intorno al 1875, a causa di alcune incomprensioni, il sodalizio tra Sharpley e Pastor s'interruppe e quest'ultimo continuò da solo l'esperienza di manager e direttore artistico al 585 di Broadway. Nei sei anni di gestione, i suoi spettacoli non ebbero un grosso riscontro di pubblico, soprattutto a causa della forte concorrenza del vicino teatro di Harrigan & Hart. È soltanto a partire dall'ottobre del 1881, quando Pastor apre al pubblico il Tammany Hall Building, il suo nuovo teatro sulla quarantesima strada di New York, che inizia una nuova era per il vaudeville.⁴ In quegli anni, l'East Side newyorkese era un quartiere popolare dove risiedeva una forte comunità puritana. La posizione del Tammany era strategica: situato in un luogo ricco di ristoranti, negozi e mercati molto frequentati. <<*New York non ha mai avuto un teatro come quello di Pastor; c'era un'atmosfera particolare, si respirava un clima diverso da quello di tutti gli altri teatri d'America dal 1891 al 1906*>>.⁵

Tony Pastor era un puritano praticante e un uomo molto religioso. Come i filosofi greci, dava una fondamentale importanza alla funzione sociale, morale ed educativa del teatro. Considerava il vaudeville (che in quegli anni ancora risentiva molto dell'influenza degli *honky tonk* e dei *dime museum*), come una specie di divertimento volgare e dissoluto che poteva portare alla corruzione delle anime. Per questo motivo preferiva definire i suoi spettacoli: di vaudeville.⁶

È quindi grazie alle iniziative intraprese da Pastor che il vaudeville si istituzionalizza, divenendo un intrattenimento di massa in grado di rivolgersi a spettatori di ogni età, sesso e ceto sociale, ai quali dà la possibilità di ridere e divertirsi ad un prezzo modico.

Questa inversione di tendenza rispetto al passato nasce dalla volontà di Pastor di portare nel suo

teatro un pubblico formato da donne, bambini, intere famiglie alle quali offrire spettacoli rispettabili nei contenuti e nelle forme, privi di qualsiasi elemento che possa offendere la morale comune con allusioni, scurrilità e violenza. Pastor utilizzò ogni mezzo pubblicitario allora disponibile per riuscire nel suo intento. Mise inserzioni sui giornali, fece distribuire caramelle e bambole ai bambini, offrì fiori alle signore e vietò la vendita di alcolici. Quando annunciò che avrebbe regalato caffè, farina e vestiti dopo lo spettacolo, mogli e madri arrivarono a flotte.

Queste iniziative, all'insegna del decoro e della rispettabilità, oltre a far lievitare i suoi incassi, furono apprezzate e favorite dalle personalità più influenti del mondo politico newyorkese.⁷ Durante il corso della sua lunga carriera Pastor, oltre che un astuto e innovativo uomo d'affari, si dimostrò anche un eccellente direttore artistico. Era un appassionato conoscitore di musica lirica; metteva sempre a disposizione la sua esperienza maturata sul palcoscenico, ideando nuovi numeri e dispensando preziosi consigli ai giovani artisti che si esibivano nei suoi teatri. Si dimostrò, in tal senso, un vero scopritore di talenti: Gus Williams, Nat C. Goodwing e Gilbert & Sullivan sono solo alcuni dei molti artisti che ha fatto esordire. È dunque principalmente grazie a Pastor che il vaudeville perse il suo provincialismo di carattere locale dalla natura cruda e rozza stile *Honky Tonk* e *Dime Museum*, istituzionalizzandosi come un intrattenimento metropolitano adatto a tutta la famiglia. Grazie a questa serie di motivi, il vaudeville vide crescere a dismisura il suo successo e i suoi guadagni diventando una vera e propria industria dello spettacolo.⁸

Benjamin Franklin Keith e Edward Franklin Albee furono per il vaudeville quello che Rockefeller rappresentò per il petrolio.⁹ Entrarono nel mondo dello show business con una spiccata mentalità imprenditoriale. Insieme formavano un'affiatata coppia di spietati e intraprendenti uomini d'affari, divenendo negli anni i vertici di un monopolio organizzato in modo verticale.

Nel 1906, con la formazione della United Booking Office (UBO), assunsero il totale controllo di tutto il settore, imponendo le condizioni generali che regolavano le varie fasi del mercato. Di fronte a questo dominio indiscusso, tutti i rivali, attori e manager che fossero, se volevano

continuare a lavorare, si trovavano costretti ad accettare un accordo di compromesso con loro. Albee, che della UBO era il general manager, attraverso dei fidati direttori, coordinava tutti i teatri nelle diverse città che, associati insieme, formavano i circuiti della loro catena. Intere compagnie e singoli artisti venivano messi sotto contratto (in esclusiva) dai loro agenti che ne stabilivano compensi, date e spostamenti nei vari teatri. Oltre a direttori, agenti, e attori, circa qualche altro migliaio di persone tra tecnici e manovalanza, lavoravano ogni anno nei teatri di proprietà di Keith e Albee. Con loro e soprattutto grazie a loro il vaudeville entrò nei suoi anni d'oro; in quel periodo che viene definito: "Big Time Circuits". Le sorti dei due s'incrociarono per la prima volta a Boston nei primi anni '80, quando Keith ottenne la concessione di un banchetto che vendeva caramelle e zucchero filato nel circo gestito da Albee. Dopo un periodo in cui maturarono autonomamente le proprie esperienze nei vari ambiti del mondo dello spettacolo (soprattutto in quello manageriale), si rincontrarono nuovamente a Boston dove divennero soci in affari, inaugurando nel 1885 il Bijou Theatre. Questo è stato il primo anello della lunghissima catena di teatri gestiti da Keith e Albee, che nel 1920 poteva contare più di 400 edifici sparsi su tutto il territorio americano.¹⁰ Il duo fece una massiva pubblicità sui giornali locali per indurre la gente a recarsi al Bijou a vedere spettacoli ininterrotti che, ogni giorno, iniziavano alle dieci di mattina e finivano alle undici di sera. Questi lunghissimi orari di programmazione si addicevano perfettamente alle condizioni di vita e ai ritmi lavorativi delle grandi città. Le casalinghe andavano a teatro nel primo pomeriggio insieme alle amiche. Il sabato e la domenica mattina le platee si affollavano di bambini per i quali c'era un programma più adatto. Gli spettacoli serali, specialmente quello del sabato, erano riservati ad un pubblico adulto e alle coppie. Il prezzo del biglietto era molto economico per vedere artisti del calibro di Sam Hodgdon, Gilbert & Sullivan e il duo Jerry & Ellen Choan, che con i loro numeri apparivano regolarmente in cartellone, garantendo uno show variegato e divertente. In questo modo Keith e Albee si aggiudicarono il totale consenso della Middle Class americana. Il loro teatro ebbe talmente tanto successo che, nel 1888, essi riuscirono ad aprire a Providence il Gaiety Museum e a Philadelphia un altro teatro denominato Bijou. Il 1893 fu un anno di grazia per la loro inarrestabile ascesa. Dopo aver inaugurato a Boston nei primi mesi dell'anno il Keith's Colonial, a settembre

venne aperto al pubblico il loro primo teatro della catena newyorkese: l'Union Square Theatre. Entrambi gli edifici erano sfarzosi e potevano contenere molti spettatori. Il Colonial sorse su un terreno al posto di una vecchia tenuta acquistata a bassissimo prezzo. Per poterlo costruire, furono fondamentali i fondi chiesti da Albee alla ricchissima diocesi della chiesa cattolica locale. Ottenne facilmente i finanziamenti con l'impegno di far supervisionare ad alcuni membri della scuola domenicana il materiale e tutti i numeri che sarebbero andati in scena.¹¹

Albee si occupava di stilare i programmi degli spettacoli. Attraverso gli interventi della chiesa e anche grazie all'influenza della religiosissima moglie di Keith, si attuava una vera e propria censura preventiva all'insegna del decoro, che non tollerava alcun tipo di volgarità, violenza e allusioni. Regole molto ferree erano imposte agli attori riguardo alla condotta da tenere sul palcoscenico e al modo di rapportarsi col pubblico. Fra il matinée del lunedì e lo spettacolo della sera, il responsabile del teatro comunicava in busta chiusa i tagli da fare alle canzoni e le parti da cambiare o adattare dei vari numeri. I confini dentro i quali rimanere erano stabiliti in modo netto e chiaro, non c'era possibilità di discussione, gli ordini risultavano insindacabili e chi non li rispettava, non aveva più la possibilità di esibirsi nei teatri del circuito di Keith e Albee.

La grande importanza alla funzione sociale che i due attribuivano al teatro, non influenzava solamente la forma e i contenuti degli spettacoli, ma prevedeva anche che il pubblico venisse educato a stare in sala con delle regole comportamentali da seguire. All'ingresso, venivano distribuiti volantini dove s'invitavano gentilmente gli spettatori a non fumare in platea e non parlare durante le esibizioni. Gli inservienti avevano il compito di far rispettare le disposizioni della direzione.

L'Union Square Theatre di New York fu gestito da J. Austin Fynest seguendo fedelmente la stessa linea politica che aveva portato i grandi incassi del Colonial di Boston. Fynest, grazie agli alti stipendi, riuscì ad ingaggiare molte tra le più grandi stelle dei teatri di prosa, che iniziarono ad esibirsi regolarmente recitando i brani drammatici che li avevano resi celebri. Ciò conferiva al vaudeville un tocco di classe e allo stesso modo portava nuovi spettatori, che alla fine diventavano clienti abituali. Grazie ai prezzi bassi (60 centesimi), e alla alta qualità degli spettacoli, l'Union

Square, riuscì in poco tempo a scalzare la concorrenza del Tammany di Tony Pastor e soprattutto ad imporsi nei confronti del teatro sulla Fifth Avenue gestito dall'odiato F.F. Proctor che all'epoca era il rivale più potente nella città di New York.

Durante il passaggio del secolo, molti teatri di vaudeville prosperarono in tutta la nazione. Nell'area newyorkese continuavano comunque a distinguersi: l'Hammerstein's Victoria e il Murdock's Masonic Temple Roof. Il Sullivan & Considine Circuit si estendeva su tutta la zona ovest. Martin Beck, immigrato dalla Germania dove aveva una scuola di recitazione, gestiva direttamente dal suo ufficio di Chicago, il vasto Orpheum Circuit, che nel 1905, forte dei suoi 70 teatri, copriva tutta la costa del Pacifico.

I più importanti circuiti erano nelle mani di pochi potenti manager, che regolavano i loro rapporti a seconda dei rispettivi interessi economici.

Keith e Albee estesero a macchia d'olio il proprio dominio imprenditoriale attraverso la pratica di assorbire nella loro catena i teatri dei loro concorrenti, liquidandoli con una ricca buona uscita in termini finanziari. Nei primi anni del 1900, quando il circuito Orpheum di Beck si associò a quello di Keith, si venne a creare una situazione di totale monopolio. In questo stato di cose, alcuni proprietari di piccoli teatri locali, per non rimanere schiacciati dal trust della UBO, iniziarono a cooperare tra loro in modo indipendente, organizzandosi in circuiti alternativi. William Morris e David Belasco, furono i due manager che maggiormente cercarono di opporsi allo strapotere della triade Keith, Albee, Beck, provocando l'inizio di quella che Huges chiama la guerra dei vaudeville.¹²

Nel 1912 una tra le più intricate dispute tra Morris e Albee, coinvolse addirittura il presidente Roosevelt che intervenne a favore del primo.

Un altro motivo di scontro tra i due contendenti si ebbe quando Silverman, un giornalista della rivista teatrale <<Variety>>, si schierò in favore degli indipendenti pubblicizzando fortemente l'attività di Morris.

Anche la categoria degli attori, aveva costanti controversie con la UBO. Alcuni di loro come Nat Goodwing e James O' Neil si sacrificarono per la libertà d'azione, altri che non vollero piegarsi

come Harry Lauder e la grande Sarah Bernhardt, furono addirittura esclusi per molti anni dai teatri più prestigiosi degli Stati Uniti. Le continue censure e tagli sui numeri, i bassi stipendi, le imposizioni e la grande facilità di licenziamento che Albee ha sempre dimostrato nei confronti degli attori sotto le sue dipendenze, dettero vita a numerosi contrasti e molte rivendicazioni. Il sindacato che prese il nome di *The White Rats*, al quale molti artisti aderirono, nacque con lo scopo di tutelare i diritti che riguardavano principalmente: orari di lavoro, assistenza, salari e ingaggi.

Durante i primi anni del 1910, il monopolio della UBO dovette far fronte alla forte concorrenza dei fratelli Sam, Lee e Jacob Shubert che, associandosi con Klaw e Erlanger, cercarono di istituire un circuito teatrale alternativo a quello di Keith, Albee e Beck, in grado di estendersi su scala nazionale. La quasi totalità degli artisti che facevano parte dei White Rats, nonostante le minacce di boicottaggio di Albee, firmarono un contratto con loro, svincolandosi dalla UBO che si ritrovò improvvisamente con una grave carenza di spettacoli da mandare in scena. Poco tempo dopo, la United Booking Office riuscì a riprendere il controllo del mondo del vaudeville pagando a Klaw e Erlanger un indennizzo che consisteva in una buona uscita di mezzo milione di dollari. Regolati i rapporti con i manager rivali, Albee, non potendo dare l'ostracismo a tutti gli artisti ribelli, li riprese sotto contratto perdonandoli momentaneamente.

La sua vendetta comunque ebbe modo di consumarsi nel 1914, quando, con lo scoppio della guerra in Europa, molte compagnie soprattutto provenienti dalla Gran Bretagna, arrivarono negli Stati Uniti. Queste, furono subito scritturate dalla UBO, togliendo lavoro agli artisti americani che si erano dimostrati sleali. Le ritorsioni dei manager nei confronti dei loro assistiti consistevano nell'abbassamento degli stipendi. Inoltre, iniziarono a programmare lunghi spostamenti da una città all'altra, in modo tale da costringerli a stare fermi una settimana tra un ingaggio e quello successivo. Molti artisti, anche quelli più famosi, per poter continuare a lavorare, si ritrovarono costretti ad accettare anche le offerte dei teatri minori. Nei teatri del circuito gestito dalla UBO molti spettacoli passarono da due esibizioni giornaliere; (mattina e sera) a tre. Tutto ciò ebbe indubbe ripercussioni sul livello qualitativo e quantitativo degli spettacoli.

Il mondo del vaudeville, per questo e per altri motivi, soprattutto di carattere storico sociale, subì un generale ridimensionamento, entrando pian piano nel periodo definito dello "Small Time

Circuits”, in cui iniziò il suo declino.

NOTE

¹ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, cit, pp. 22-23.

² Jo Laurie J.R., *Vaudeville*, cit, p. 13.

³ *Idem*, p.334.

⁴ Glenn Huges, *A History of the American Theatre*, cit., p.304.

⁵ Jo Laurie J.R., *Vaudeville*, cit., p.335.

⁶ Douglas Gilbert, *American Vaudeville It's Life and Times*, cit., p.4.

⁷ Glenn Huges, *A History of the American Theatre*, cit., p.304.

⁸ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, cit., p.41.

⁹ Douglas Gilbert, *American Vaudeville: It's Life and Times*, cit., p.198.

¹⁰ *Idem*, p.200.

¹¹ Jo Laurie J.R. *Vaudeville*, cit., p.342.

¹² Glenn Huges, *A History of the American Theatre*, cit., p.321.

I.4 LE PRATICHE SPETTACOLARI DI UN PARTICOLARE GENERE DI TEATRO COMICO

Se risulta semplice, sia per quel che riguarda l'aspetto formale della messa in scena, sia per i contenuti del testo, la distinzione tra il teatro drammatico e quello comico, ad una prima analisi, invece, appare quanto mai difficile individuare le differenze che intercorrono tra le diverse forme di intrattenimento popolare che generalmente vengono definite utilizzando il termine teatro di varietà.

Il vaudeville americano, il Music Hall inglese, il vari  t   francese e quello italiano, infatti, hanno molte analogie in comune e influenze reciproche. Sono composti da una serie di particolari esibizioni di arte varia, costituite principalmente da musica cantata e suonata, danza e scenette comiche, che risultano essere indipendenti le une dalle altre.

Storicamente gli artisti hanno portato i loro spettacoli itineranti di citt   in citt   alla ricerca di posti dove potersi esibire per una paga che poteva consistere solo nel vitto e alloggio, in seguito sono approdati in luoghi di ritrovo come taverne, caff   e saloon per poi arrivare a raggiungere, durante la seconda met   dell' 800, un ruolo istituzionalmente riconosciuto negli edifici teatrali.

Negli Stati Uniti il vaudeville    stato per oltre mezzo secolo la principale forma d'intrattenimento prima della nascita del cinema, della radio e della televisione e, come vedremo, anche dopo la sua scomparsa, continuer   ad influenzare non poco questi nuovi mezzi di comunicazione di massa.

Come giustamente sostiene Bernard Sobel, risulta impossibile stabilire un'unica linea artistica che possa sintetizzare la vera essenza del vaudeville.¹ Attraverso la ricerca dei motivi in grado di avvalorare questa affermazione, emergono anche degli elementi che ci permettono di stabilire alcune importanti differenze tra il vaudeville statunitense e gli altri tipi di teatro di variet   europei.

Il circo, i *Medicine Show*, i *Minstrel Show*, i *Dime Museum* e gli *Honky Tonk*, sono autonome forme d'intrattenimento tipicamente americane sviluppatesi nel corso del 1800, in grado di distinguersi in modo del tutto personale e innovativo rispetto ai convenzionali canoni rappresentativi dell'epoca. Con il loro variegato assortimento di pratiche spettacolari e differenti discipline artistiche, hanno fortemente contribuito a stabilire gli standard base sui quali si fonda

quello che diventerà il futuro teatro di vaudeville. Quando hanno avuto la possibilità di trovare spazio sui palcoscenici ufficiali, i diversi numeri che formavano il caleidoscopico ventaglio di offerte, tipico dei programmi di vaudeville, non si sono cristallizzati in una forma rigida, ma hanno continuato negli anni il loro sviluppo formale attraverso un graduale processo di arricchimento, modernizzazione e perfezionamento dei modelli originali. Questo tipo di evoluzione qualitativa e quantitativa è stata possibile soprattutto grazie al talento e al professionismo di creative personalità attoriali.

Come è stato ampiamente accennato, il vaudeville affonda le sue radici per le strade, dove ad ogni angolo era facile trovare molti artisti che si esibivano con i loro spettacoli improvvisati cercando di racimolare qualche centesimo dai passanti. I *Dime Museum* e i *saloon*, dove si svolgevano gli *Honky Tonk*, si configurano subito come luoghi deputati nei quali il pubblico adulto prevalentemente maschile, si recava alla ricerca di particolari tipi di svago e d'intrattenimento. Negli anni precedenti alla guerra civile erano altrettanto diffusi spettacoli ambulanti come i *minstrel show*, i *medicine show* e il circo. Mentre quest'ultimo sopravvive ancora oggi mantenendo immutate le sue caratteristiche, anche gli altri due, nonostante siano scomparsi, hanno il merito di aver generato nel loro repertorio alcuni numeri che verranno riproposti con successo nel vaudeville statunitense.

I *Minstrel Show*, hanno inventato lo stereotipo comico dello schiavo nero, che lavorava nelle piantagioni di cotone degli stati del sud. Il cosiddetto *blackface* veniva interpretato da un attore di pelle bianca che si anneriva il volto truccandosi con del sughero bruciato ed un rossetto che ne metteva in risalto la carnosità delle labbra. Il personaggio era caratterizzato da un cappello di paglia, da una tuta da lavoro consumata e da scarpe spropositatamente grandi che lo rendevano immediatamente riconoscibile.

Alla compagnia dei Virginia Minstrels si attribuisce nel 1843 quello che viene riconosciuto come il primo *Minstrel Show*. In seguito le compagnie presero il nome delle città da cui provenivano come ad esempio i San Francisco Minstrels, i California Minstrel. Molto usata dal 1870 divenne la pratica di mettere davanti al nome aggettivi superlativi come: i meravigliosi, i magnifici, i superbi. Con il passare degli anni, questo tipo di spettacolo, si è strutturato

progressivamente in una forma definitiva di messa in scena dividendosi in due parti ben distinte: le scenette comiche recitate e i vari numeri di musica e danza. Infatti dopo un'introduzione di canzoni beffarde e scherzose, tutti i membri della compagnia facevano una specie di girotondo e si sedevano a semicerchio sul palco. Lo sketch comico era il numero più importante che concludeva la prima parte dello show. In scena entrava un elegante "interlocutore" dalla faccia bianca, che utilizzando la sua eloquente proprietà di linguaggio, si prendeva gioco con battute e doppi sensi dei personaggi di Mr. Bones e Mr. Tambo, i cui nomi, derivavano dagli strumenti da loro usati (un tamburello che Tambo portava sempre con sé, e due ossa di una costola di cavallo, che Bones usava come strumento ritmico percussivo).² Le provocazioni dell'interlocutore, non soltanto verbali ma spesso anche fisiche, suscitavano la divertente reazione dei due clown *blackface*, tipiche figure *villain*, che di certo non brillavano per la loro intelligenza. La seconda parte denominata "Olio", era formata da un mix di canzoni, musica e balli e dava a tutti gli artisti completa libertà d'improvvisazione. Ogni compagnia di *Minstrel Show*, poteva vantarsi di avere un attore che indossando parrucca e vestiti corti interpretava i ruoli femminili.

Il vaudeville deve moltissimo all'arte del circo. Basti pensare alle varie esibizioni dei clown, dei giocolieri, ai numeri equestri e a quelli con animali selvaggi come scimmie, elefanti e leoni, ma soprattutto ai pericolosi virtuosismi acrobatici dei trapezisti, trampolieri e equilibristi. Queste, insieme a molte altre numerose specialità che costituivano la sbalorditiva combinazione spettacolare del mondo circense sono giunte dalle arene sotto i tendoni, fino ai palcoscenici dei teatri continuando a riscuotere enorme successo specialmente tra i bambini. Nell'ultimo ventennio dell'800, oltre alle carovane del circo, più di un centinaio di compagnie viaggiavano con il loro *Medicine Show* lungo tutta l'America. In alcuni stati questi spettacoli erano vietati e chi li faceva rischiava l'arresto. Il *Medicine Show*, nasce grazie all'ingegno di veri e propri truffatori che, sfruttando l'ignoranza della gente dei piccoli paesi, cercavano di vendere miracolosi elisir in grado di curare ogni male e aumentare le prestazioni sessuali. Le misteriose pozioni che un imbonitore travestito da dottore spacciava come antichi rimedi delle tribù indiane, in realtà non erano altro che intrugli ad elevato tasso alcolico che provocavano spesso forti mal di pancia. Per attrarre più gente

possibile, questi venditori ambulanti allestivano sopra le loro carovane o su palcoscenici improvvisati, dei veri e propri spettacoli con esibizioni varie che spaziavano dalla musica alla danza, alla recitazione di brevi sketch anche in stile *blackface*. Nei *Medicine Show* c'era spesso un uomo forzuto o un acrobata che, sollevando pesi e facendo qualche salto mortale, veniva usato come esempio per dimostrare gli strabilianti effetti delle pozioni.

<<Il vaudeville è un particolare genere di teatro comico che verte su un elementare umorismo psicologico. Ma non ostante ciò fu sempre ricco, gagliardo, sbarazzino, furbo, malizioso e variegato>>.³

Sono stati i suoi antenati, totalmente autonomi e distanti rispetto alle convenzionali forme teatrali tradizionali, a conferirgli i molti aggettivi con i quali Gilbert lo definisce. Ed è proprio vertendo su questo principio che qualsiasi tipo di attrazione poteva trovare spazio nei teatri di vaudeville. Solamente mettendosi in scena, essa giustificava se stessa divenendo parte integrante dello spettacolo.

I palcoscenici del vaudeville hanno visto esibirsi persino lanciatori di boomerang, ciclisti, giocatori di biliardo capaci di mandare in buca quindici bilie con un tiro solo, scalate, incontri di Wrestling con lottatori mascherati, rodei, tuffi e nuoto sincronizzato. Quando finiva la Major League di baseball, i migliori giocatori venivano ingaggiati per sfidarsi fuori dall'Hammerstein Theatre a chi batteva il fuoricampo più lontano. Tra tutti i vari numeri, quelli di musica e danza hanno da sempre rappresentato il principale elemento costitutivo e la linfa vitale del vaudeville.⁴ Già negli anni degli *Honky Tonk*, ad accompagnare le esibizioni delle ballerine, oltre ai suonatori di banjo, c'era spesso un pianista che canticchiava e fischiettava orecchiabili motivetti. Progressivamente si sono aggiunti altri strumenti come quelli ritmico percussivi e il contrabbasso. I molti violinisti che suonavano per strada cercando di sbarcare il lunario si sono uniti alle formazioni musicali che in seguito, soprattutto quelle che facevano lo swing, hanno accolto la sezione fiati costituita da tromba, sassofono e trombone. Sono nate così le grandi orchestre destinate ad essere la colonna sonora del vaudeville; l'impresario Martin Beck è riuscito ad ingaggiarne una formata addirittura da venti elementi. È importante sottolineare come, a differenza dei musicisti d'opera che suonavano seguendo fedelmente una partitura scritta, questi esecutori si dimostravano molto abili nell'improvvisare

variazioni su melodie standard, sperimentando così nuovi generi, basati sull'ibridazione di stili musicali. Il Ragtime con il suo particolare movimento sincopato era appena cominciato, e Mike Bernard e Ben Harney che con il loro pianoforte si esibivano regolarmente al Pastor's Opera House, ne furono i precursori. Tra il 1800 e il secolo successivo la musica jazz invase l'America entrando prepotentemente ad animare anche gli spettacoli di vaudeville, grazie a orchestre come quella di Bert Kelly & His Jazz Band e la famosa Dixieland Jazz Band.

I numeri musicali del vaudeville comprendono anche quelli cantati; solisti, duetti misti, quartetti e cori senza accompagnamento strumentale, formati da basso, baritono e tenore che facevano pezzi d'opera.

Direttamente dalla tradizione dei *Minstrel Show* derivano le canzoni lamentose dei "Coon", che indubbiamente risentivano dell'influenza del Blues e degli Spirituals. Molto popolari, oltre alle canzoni comiche, erano anche le ballate e i cori yodel. I clown musicisti suonavano strani strumenti poco conosciuti come campanacci, xilofoni, corni e oboi. Inoltre erano in grado di produrre suoni e ritmi utilizzando gli oggetti più disparati come seghe da falegname pentole, bottiglie di vetro, lastre di metallo e quant'altro avevano a disposizione. La musica dell'orchestra, accompagnava i numeri di danza.

La Legmania è un tipo di danza acrobatica che simula antichi rituali di lotta o di corteggiamento. Essa poteva risultare grottesca in quanto le gambe dei ballerini si muovevano come se dovessero dare dei calci.⁵

Nel vaudeville, c'erano molti differenti tipi di ballo: con gli zoccoli, con la corda e con i pattini. Tra quelli più conosciuti, molti furono importati dall'estero come il Can Can, il fandango, il waltzer e i balli caraibici. Esistevano inoltre particolari numeri di danza chiamati *Oriental Fantasy*, *Salomé dance*, *l'Egyptian serpentine* e la *Negro dance*.

I paragrafi che formano la prima parte del bel libro di Jo Laurie J.R., dedicato al vaudeville analizzano, racchiudendole in categorie, tutte le varie discipline artistiche che, alternandosi sul palcoscenico, hanno costituito negli anni i programmi degli spettacoli di vaudeville. Non potendole

approfondire tutte, ci soffermeremo brevemente su quelle più importanti.

Nel paragrafo intitolato *Abracadabra*,⁶ vengono trattati i numeri di magia, capaci sempre di suscitare grande curiosità e forte impressione tra il pubblico. Il numero della levitazione, o quello di Paul Valadon, che spostava oggetti pesantissimi con la sola forza del pensiero; i tanti giochi dei prestigiatori, che dal loro cilindro erano in grado di far uscire conigli e piccioni che svolazzavano per tutto il teatro; i trucchi fatti con le carte, con gli anelli e con la corda e il famoso numero della donna segata a metà. Tra le varie specialità degli spettacoli di magia, trovano posto anche gli illusionisti, i ventriloqui che riuscivano a far parlare persino cani e gatti, i realizzatori di ombre cinesi e i mangiatori di fuoco. Gli ipnotizzatori e i telepatici che potevano leggere il pensiero, si facevano chiamare dottori e presentavano le loro esibizioni come importanti esperimenti scientifici. Solitamente il soggetto da ipnotizzare, era qualcuno scelto tra il pubblico, con il quale però si erano precedentemente accordati.

Harry Houdini, il più grande showman di tutti i tempi, era specializzato in quelli che venivano chiamati *Escape Acts*, (Numeri di fuga). Finché non fu pubblicato il libro di William Lindsay Gresham *The Man Who Walked Through The Wall*, nessuno è mai riuscito a spiegare come egli facesse a liberarsi da camice di forza, casseforti blindate, mentre era legato e ammanettato dalla testa ai piedi; sepolto, inabissato o appeso.

Nel mondo del vaudeville, basato su spettacolari numeri di azione e situazione, soltanto pochissimi attori erano in grado di esibirsi con un monologo. Riuscire a strappare una risata, un applauso, dipendendo esclusivamente da se stessi, senza l'ausilio di costumi, musica e scenografie particolari, richiedeva una grande presenza scenica, un forte carisma e la capacità di rapportarsi e confrontarsi in modo diretto con ogni tipo di pubblico. J.W. Kelly, soprannominato "The Rolling Mill Man", riusciva a intrattenere gli spettatori per più di un'ora con complessi sciogli lingua, battute sagaci e divertenti barzellette. Nel suo repertorio non c'erano soltanto pezzi comici, ma anche testi classici, poesie e brani tratti dalla Bibbia che recitava con dizione perfetta. Julius Tannen aveva come argomenti preferiti il matrimonio e la politica, Fred Niblo scriveva testi che dimostravano la sua grande cultura. I monologhi più in voga erano quelli che avevano come

argomento principale gli immigrati ebrei, italiani e irlandesi, dei quali si ironizzava su usi e costumi e s'imitavano i dialetti. Alcuni imitatori iniziavano la loro performance cantando una canzone famosa, parodiando voci e movenze degli interpreti originali. Venivano inoltre imitati personaggi storici come il generale Lee, il Papa e il cancelliere Bismarck. Molti attori che iniziarono la loro carriera come imitatori, quando divennero famosi, furono a loro volta imitati.

Gli sketch davano senza dubbio un tocco di classe al vaudeville.⁷ Spesso, erano duetti comici, ambientati nelle fattorie o in cucine casalinghe. Con il passare degli anni, vennero messe in scena vere e proprie parti di commedie con molti personaggi. Gli sketch drammatici prediligevano invece una scenografia d'ambientazione borghese. Anche importanti attori del teatro serio, attratti dagli alti stipendi, iniziarono presto ad esibirsi nei teatri di vaudeville portando in scena i cavalli di battaglia che li avevano resi celebri. Alcuni interpreti, si avvalsero della collaborazione di autori che scrivevano i loro testi.

*<<Il vaudeville simboleggia un piacere senza grandi pretese; un abbandono allo humour popolare delle cadute, degli inseguimenti, delle barzellette e di tutto ciò che permetteva agli spettatori di ridere, di divertirsi, di confonderli, affascinarli e incantarli>>.*⁸

Per dare maggior risalto a questa giusta affermazione, potremmo ancora citare una lunga serie di *Special Actactions* dalla diversa natura spettacolare; iniziando con i *Novelty Musical Act*, per passare poi all'uomo scimmia e a Don il cane parlante, per finire in bellezza con il proiettile umano. Anche chi non sapeva fare niente poteva esibirsi sui palcoscenici del vaudeville nella serata dell'amatore, dove sprovveduti temerari andavano incontro al pubblico che non aspettava altro per poterli fischiare.

Differenti forme d'intrattenimento, da quelle più basse ed elementari fino a quelle più alte e complesse, alternandosi sul palcoscenico si sono unite insieme dando vita a quel particolare genere di teatro comico che è il vaudeville. La sua specificità linguistica va ricercata nei diversi linguaggi artistici sui quali si fonda e si forma. Questi, grazie ai loro esecutori, hanno subito negli anni un lungo processo di revisione, adattamento, ibridazione e sviluppo, che li ha portati a trascendere dal

medium in cui sono nati e si sono esibiti, estendendo la loro influenza a nuovi mezzi espressivi e comunicativi come il cinema, radio e televisione.

NOTE

¹ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, cit., p. 44.

² Donald Bogle, *Tom, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks*, Roundhouse, New York, 1994, p.75.

³ Douglas Gilbert, *American Vaudeville: It's Life and Times*, cit., p. 6.

⁴ Jo Laurie J.R., *Vaudeville*, cit., p. 38.

⁵ Douglas Gilbert, *American Vaudeville: It's Life and Times*, cit., p.51.

⁶ Jo Laurie J.R. *Vaudeville*, cit., p.104.

⁷ *Idem*, p. 48.

⁸ Bernard Sobel, *A Pictorial History of Vaudeville*, cit., p.49.

