



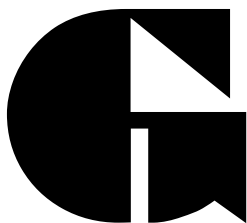
«RINNOVARSI O MORIRE»: IL TEATRO DI GARINEI E GIOVANNINI DALLA RIVISTA SATIRICA E DI ATTUALITÀ POLITICA ALLE FAVOLE MUSICALI (1944-1954)

Maria Cristina Silvani

ABSTRACT. This article offers an original examination of one of the most significant phases in the theatrical production of Pietro Garinei and Sandro Giovannini, currently regarded among the leading authors of twentieth-century revues and musical comedies. The period under investigation extends from their early years (1944–1946), marked by the staging of satirical revues and politically topical shows, to the creation of their rhymed musical fairy tales (1952–1954), through which the two authors initiated a process of renewal within light musical theatre. It is indeed evident that in *Attanasio cavallo vanesio* (1952), *Alvaro piuttosto corsaro* (1953), and *Tobia la candida spia* (1954), Garinei and Giovannini progressively introduced formal and structural elements that would lay the groundwork for the consolidation of a genre with far more clearly defined characteristics: the musical comedy. This study therefore pays particular attention to the innovations accompanying the transition from one theatrical form to another. Specifically, it examines the depoliticization of the scripts, the gradual introduction of choreographic direction—borrowed from the most celebrated Broadway productions following Garinei and Giovannini’s overseas tours—the strengthening of the previously tenuous narrative thread that structured the revues, and the development of characters endowed with increasingly complex psychological depth.

PAROLE CHIAVE: Teatro di rivista, Commedia musicale, Garinei e Giovannini, Innovazioni drammaturgiche, *Musical theatre*

IL TEATRO MUSICALE ITALIANO: PREMESSE STRUTTURALI



li anni Cinquanta del Novecento rappresentano uno dei periodi più prolifici per il *musical theatre* americano: stagione dopo stagione nei principali teatri della Via Luminosa vengono prodotti lavori nuovi come *Guys and Dolls*, *The King and I* e *My Fair Lady*. Tali spettacoli, pur introducendo significativi elementi di innovazione¹, si inseriscono all'interno di una tradizione già consolidata, che vive appunto tra il 1940 e il 1960 la propria *golden age*², ma le cui radici si rintracciano nel secolo precedente, a partire dalla messa in scena di *The Black Crook* del 1866.

In Italia nella prima metà del XX secolo l'egemonia del teatro musicale leggero è ancora detenuta dalla rivista, un genere costituito da quadri congiunti non da una trama, ma da un esilissimo filo conduttore, talvolta addirittura solamente da un tema comune. Si tratta di lavori dalle molteplici declinazioni – rivista politica, di attualità, a grande spettacolo – tendenzialmente costruiti sul comico o sulla soubrette e nei quali l'azione coreografica e quella musicale sono perlopiù finalizzate a sopperire alle evidenti carenze narrative del testo. È proprio nel solco del teatro di rivista che avvengono i primi notevoli tentativi di sperimentazione drammaturgica. Tali tentativi porteranno alla rivitalizzazione di un genere popolare sporadicamente apparso sulle scene a partire dagli anni Venti del Novecento e poi dimenticato: la commedia musicale all'italiana, l'unica forma spettacolare nostrana che, seppur con le dovute distinzioni, possa essere accostata per contenuti e modalità espressive al ben più celebre *musical theatre* americano e lon-

dinese. In virtù della posizione liminale che la commedia musicale italiana occupa all'interno del panorama teatrale e a causa della sua natura ibrida, gli studi di settore sembrano averne scarsamente considerato il ruolo eversivo, nonché la capacità di minare progressivamente il panorama culturale almeno nell'ambito del teatro leggero. Sembrano inoltre aver scarsamente considerato il ruolo fondativo di coloro che vengono canonicamente riconosciuti come principali esponenti del genere in esame: Pietro Garinei e Sandro Giovannini, che anche grazie ai molteplici viaggi oltreoceano finalizzati alla visione dei *musical* del momento individueranno le coordinate formali e contenutistiche di una delle manifestazioni artistiche italiane di maggiore successo del secondo Novecento.

La collaborazione artistica di Garinei e Giovannini prende l'avvio con il teatro di rivista – prima satirica e di attualità politica, poi a grande spettacolo – e approda solo nel 1952 a un genere teatrale di soglia, ancora evidentemente affine alla *revue*, ma che mostra dei primi punti di contatto con la commedia musicale propriamente intesa: è nelle favole in rima che si individua il nucleo fondativo della *musical comedy* all'italiana.

Attanasio cavallo vanesio (1952), *Alvaro piuttosto corsaro* (1953) e *Tobia, la candida spia* (1954) determineranno dunque una svolta non solo nella produzione della ditta G.&G., ma nella storia del teatro italiano in musica.

Sarà però necessario, per una più chiara comprensione delle innovazioni portate in scena con la trilogia delle favole in rima, fare forse un passo indietro: interrogarsi cioè su come e perché la celebre ditta abbia attuato progressivamente una serie di sostanziali cambiamenti nei propri lavori, rinunciando a molti degli elementi caratteristici delle riviste satiriche e di attualità politica prima, della *revue à grand spectacle*

1 Ad esempio, con *The King and I* (1951) oltre a consolidarsi la formula del musical drammatico si inizia a potenziare il ruolo narrativo della danza, ma è solo con *West Side Story* (1957) che si potrà parlare di una vera e propria funzione diegetica delle coreografie. Cfr. Bergan 1984; Block 1997; Bonsignori 2006.

2 Gli studi di settore sembrano esprimere pareri contrastanti in merito all'inizio della *golden age* del *musical theatre*: nonostante si riconosca come centrale il 1927, anno della messa in scena di *Show Boat*, si può affermare con una certa sicurezza che l'avvio dell'età dell'oro del musical americano sia sancito dal debutto di *Oklahoma!*, nel 1943, e che tale fase prosegua almeno sino al 1957, anno della prima di *West Side Story*. Per ulteriori riferimenti cfr. almeno Block 1997; Lerner 1985; Miller 1998; Tumbusch 1972.

poi, per approdare a un genere ibrido, che «arieggia» (Quadroni 1953: 3) alla commedia musicale senza averne ancora tutte le caratteristiche.

Si specifica a tal proposito come sino alla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento la critica e spesso anche gli autori ricorrano in maniera pressoché indistinta e confusionaria alle espressioni 'rivista' e 'commedia musicale'; ciò non avviene solo in virtù dei notevoli punti di contatto tra i due generi, ma è anche e soprattutto riflesso di una tradizione – quella della *musical comedy* all'italiana – ancora lontana dal costituire un canone e dall'individuare in maniera puntuale le proprie caratteristiche distintive. Anche quando Garinei e Giovannini sembreranno aver trovato nel *Rugantino* del 1962 il perfetto equilibrio tra gli elementi costitutivi del *triple threat* (danza, canto, recitazione) (cfr. Cavazzuti *et al.* 2021: 61) negli articoli riferiti allo spettacolo figureranno le più disparate scelte terminologiche, con le quali il lavoro verrà ascritto di volta in volta al genere della rivista, della commedia musicale, del musical e addirittura del dramma³.

Il problema che si vuole sollevare non è esclusivamente quello della chiara identificazione delle coordinate estetiche e formali soggiacenti la produzione della ditta nel suo primo decennio di attività, ma anche di quelle storiche e ideologiche: si intende cioè rintracciare le motivazioni che determinano il passaggio dalla rivista (prima satirica, poi a grande spettacolo) alle favole musicali. Trattare in maniera esclusiva la trilogia in rima baciata senza tener conto delle precedenti esperienze artistiche della ditta G.&G.

e delle influenze del *musical theatre* americano implicherebbe infatti il lasciare in ombra delle premesse strutturali imprescindibili per la rivitalizzazione ed il radicamento della commedia musicale in Italia⁴.

Per la realizzazione del presente lavoro di ricerca è stata fondamentale la consultazione del Fondo Garinei&Giovannini⁵, conservato presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma, nonché la visione dei copioni originali utilizzati dai due autori per l'allestimento delle favole musicali in rima. I documenti autografi presenti in Archivio, ancora poco indagati, restituiscono, assieme a numerosi articoli di giornale altrimenti difficilmente reperibili, la tortuosa genesi di una tradizione drammaturgica consolidatasi grazie alla spasmodica e costante ricerca di nuove modalità espressive da parte di coloro che vengono considerati i padri della *musical comedy* all'italiana: Pietro Garinei e Sandro Giovannini (cfr. Blandi 1975: 7).

2. GLI ESORDI: LA RIVISTA SATIRICA E LA CONTESTAZIONE POLITICA (1944-1946)

L'inizio della collaborazione dei due autori si colloca nel 1944: la compagnia Za-Bum si è sciolta ormai da più di dieci anni e i fratelli Schwarz hanno abbandonato l'Italia alla volta degli Stati Uniti⁶; nel luglio dell'anno precedente la radio italiana Eiar dà la notizia della caduta del regime e con la conseguente nuova gestione del potere vengono meno i vincoli della censura fascista, che hanno limitato l'attività teatrale per circa un ventennio. Pietro Garinei e Sandro Giovannini conducono a questa altezza cronologica vite che poco o

3 Cfr., tra gli altri, Cassani 1963; Nani 1962a: 10; Nani 1962b: 12; Mormino 1963: 24-25.

4 Alcuni riferimenti alla messa in scena di commedie musicali compaiono già nell'«Arte Drammatica» a partire dagli anni Venti del 1900, ma si tratta ancora di rappresentazioni estremamente sporadiche, merito soprattutto delle compagnie Za-Bum, con le quali, non a caso, Garinei e Giovannini lavoreranno proprio agli esordi della loro attività teatrale.

5 Numerosi articoli e copioni consultati presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE (Fondo Garinei & Giovannini) risultano privi di indicazioni essenziali quali autore, data e numerazione di pagina. Si sceglie pertanto di adottare il sistema di citazione all'americana esclusivamente per i testi a stampa che presentino tali dati in forma completa e inequivocabile. Nei casi in cui questi elementi risultino assenti, incompleti o di dubbia attribuzione (ad esempio articoli firmati con sole iniziali o con abbreviazioni non riconducibili con certezza a un autore identificabile), si ricorre alle note a piè di pagina.

6 Le formazioni Za-Bum nascono a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento grazie all'attività di Mario Mattoli, e rappresentano una delle poche testimonianze della riuscita contaminazione tra teatro maggiore e teatro minore. Tali compagnie alternano infatti con buon successo sino ai primi anni Trenta del Novecento spettacoli di rivista e commedie in musica a lavori in prosa. Contemporaneamente arrivano in Italia gli spettacoli dei fratelli Schwarz, impresari viennesi che importeranno nel Belpaese il modello di riferimento per la rivista a grande spettacolo a partire dal debutto di *Donne all'inferno* (1929).

nulla hanno a che fare con il mondo dello spettacolo: il primo, triestino, laureato in farmacia, il secondo, romano, in legge, si conoscono casualmente durante il lavoro presso la redazione del «Corriere dello sport» e danno successivamente vita ad un giornale satirico dal titolo «Cantachiaro», da cui mutueranno il nome della loro prima rivista, rappresentata proprio nel settembre del '44 al teatro Quattro Fontane di Roma (cfr. Fasolo 1959: 3).

Cantachiaro, scritta con Italo de Tuddo e Franco Monicelli, viene portata in scena non senza difficoltà a causa della forte connotazione parodica, rivolta soprattutto ai membri del governo Bonomi, al governatore Charles Poletti e al duce, interpretato da Luigi Pavese (cfr. Cirio-Favari 1975: 37): a due giorni dal debutto la censura alleata restituirà agli autori il copione ridotto a poche scene, e solo l'intervento del presidente Bonomi permetterà al lavoro di esordire, se non in forma integrale, almeno non totalmente privato dell'insita carica polemica tipica del genere (cfr. Baldo 1994: 20).

Il lavoro in esame costituisce «il primo vivacissimo ritorno alla satira politica»: dopo circa un ventennio viene finalmente allestito uno spettacolo irriverente, volutamente pungente, in grado di provocare i sussulti della censura e lo sbigottimento della platea, non più abituata a vedere in scena accuse fortemente esplicative. È forse proprio per questo che *Cantachiaro* viene accolta con straordinario entusiasmo: «a leggere le cronache di allora si parla di gente aggrappata al lampadario; certo un'esagerazione ma dà l'idea di quanto fossero alti gli interessi e la passione degli spettatori per il “nuovo”» (Jattarelli 2014). Effettivamente una delle evidenti e centrali capacità della ditta sta proprio nell'attirare di volta in volta l'attenzione su di sé e su

ciò che di nuovo rispetto alla concorrenza ha da offrire: in un'Italia che ha vissuto sino a pochi mesi prima un'oppressione anche culturale, la possibilità di tornare a vedere in scena contenuti non veicolati dal regime costituisce il primo, fondamentale, biglietto da visita con il quale Garinei e Giovannini si presentano al pubblico⁸.

Cantachiaro inaugura la produzione di una serie di riviste di attualità che accompagnerà la ditta nei primi due anni della propria attività: in diciotto mesi la fortunata impresa realizza sei spettacoli musicali, tutti satirici e politicamente impegnati, basati sulla riscoperta di un linguaggio pungente e sfrontato, che indubbiamente risente della precedente attività dei due autori, formati nel solco del giornalismo umoristico⁹.

È proprio per questo che la critica, in relazione ai lavori degli esordi della ditta G.&G., manifesta interesse non tanto verso l'apparato scenografico, verso gli intermezzi coreutici o verso i numeri musicali, ma soprattutto nei confronti dei temi portati in scena. Sono spettacoli, quelli della prima fase, tutti di testo, che poco devono agli allestimenti sfarzosi e al «nudismo eccessivo»¹⁰ – a differenza delle riviste del successivo periodo «osirisiano» (Cappelletti 1977a: 39) – ma che scuotono il pubblico, lo risvegliano dal torpore delle commode *revue à grand spectacle* degli anni passati e che si ispirano a show satirici antecedenti all'avvento del fascismo in Italia¹¹.

In assenza dei copioni originali delle riviste di attualità politica e per meglio mettere in evidenza le differenze contenutistiche rispetto alle favole musicali si farà riferimento alla locandina ufficiale delle repliche piacentine del 1945 di *Soffia, so'*, che qui si considererà come spettacolo emblematico della produzione degli esordi.

In effetti, giustapponendo i titoli dei nu-

7 Articolo non firmato, *Le confessioni di Garinei e Giovannini*, in «L'intervallo al Cinema», 23 novembre 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 193 R.S.

8 Cfr. Articolo non firmato, *Una vita dedicata allo spettacolo comico. Ricordo di Mattoli*, in «La Stampa», 27 febbraio 1980.

9 Tra i più celebri spettacoli degli esordi si ricordano: *Cantachiaro*, *Soffia so'*, *Cantachiaro n. 2*, *Cantachiaro n. 3*, *Piruli piruli non andrà sempre così*, *Soffia so' n. 2*.

10 P.P., «*Soffia so'* al Quattro Fontane», in «Il Quotidiano» 16 gennaio 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.

11 Tra i lavori ai quali Garinei e Giovannini si ispirano per la realizzazione delle riviste satiriche e di attualità politica si ricorderanno *Monopoleone*, *Dagli al tronco*, *Turlupinedie* e *Barbapedana*. Per ulteriori riferimenti cfr. B., *Soffia, so'... di Garinei e Giovannini*, in «Corriere del Popolo», 24 ottobre 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168, R.S.

meri del primo tempo emerge quello che si potrebbe considerare un accenno di trama:

Il cannone non spara più (n.1) e non spara neanche il marito (n. 2) mentre una moglie aspetta (n. 3) il ritorno del giorno sereni (n. 4) e i bambini che giochino (n. 5) e scrivano a Papà Natale (n. 6) sospira sui celebri amanti (n. 7) su un'allegra indovina (n. 8) sui figli della lupa liberati (n. 9) e su una divertente storiella (n. 10) e intanto Tom è già tornato (n. 11)¹².

Più stravagante è il risultato dell'unione dei titoli del secondo tempo:

Aiutiamoci da noi (n.1) al club degli aggreditati (n.2) ma se Otello non ha Jago (n. 3) la colpa di chi è? (n.4) di Adamo o di Eva? (n. 5) i due giovanotti pensano alla ragazza (n. 6) ma i guai del cittadino qualunque (n.7) malgrado che le educande pensino al voto (n.8) come in una comica di Ridolini (n. 9) avranno un lieto fine (n. 10) al vecchio Circo equestre (n.11)¹³.

Viene dunque portato in scena, seppur in forma satirica, un ritaglio di attualità fatto indubbiamente di sofferenze e violenza (si pensi a tal proposito al potere evocativo del quadro *sui figli della lupa liberati*, con il quale, con tutta probabilità, si allude alla liberazione della città di Roma dalle forze nemiche) ma anche di importanti conquiste in ambito politico e sociale: è infatti del 1945 il decreto legislativo luogotenenziale n. 23 che conferisce il diritto di voto in Italia alle donne che abbiano almeno ventuno anni, ed è forse proprio a tale evento che allude il quadro n. 8 del secondo tempo. In maniera indubbia negli spettacoli del '44-'46 non c'è spazio per argomenti che esulino da riflessioni politiche o sociali; la stampa parlerà, a tal proposito, di un'epidemia politica nel teatro di rivista¹⁴.

Nel delicato clima postbellico la parabola di *Soffia so'*, costretto alla chiusura a causa di proteste armate di giovani partigiani¹⁵, induce la ditta alla ricerca di una nuova cifra stilistica da sostituire a quella degli spettacoli degli esordi, che in soli due anni sembra aver fatto il proprio corso, come se la portata innovativa della ritrovata politica in scena si fosse esaurita nell'arco di un applauso e di qualche contestazione¹⁶. Tuttavia anche nelle favole musicali si percepirà l'eco delle riviste satiriche: Garinei e Giovannini non mancheranno di alludere, seppur con cautela, alla situazione socio-politica loro contemporanea.

3. IL PERIODO OSIRISIANO: LE INFLUENZE D'OLTREOCEANO E LA REGIA COREUTICA (1946-1954)

Si è già accennato alla capacità dei due autori di cogliere e assecondare i gusti della platea, se non addirittura di porsi scopertamente al servizio del pubblico (cfr. Cappelletti 1977b: 40). L'abilità distintiva di Pietro Garinei e Sandro Giovannini sta proprio nel riconoscere la crescente necessità di un rinnovato genere teatrale che favorisca l'evasione e che rifletta gli umori e i gusti di una società che gode dei primi privilegi del benessere industriale: la creazione di spettacoli come eventi estetico-ludici diviene dunque, dopo il burrascoso esordio, la reale prerogativa della ditta.

Il periodo «osirisiano» (Cappelletti 1977a: 39) si apre nel 1946 con *Si stava meglio... domani*; i cambiamenti rispetto ai precedenti lavori sono evidenti: non si tratta più di spettacoli di parola e pungente ironia, ma di *revue à grand spectacle* con paesaggi idilliaci e animali parlanti.

¹² Le suddette informazioni sono tratte dalla locandina ufficiale di *Soffia so'...* del 3-4 dicembre 1945, conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Casàlb., *Palcoscenico minore. Varietà*, in «Cine illustrato», 15 settembre 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.

¹⁵ *Soffia so'*, riconosciuta dagli stessi Garinei e Giovannini come la loro migliore rivista politica, diventa emblema del modo in cui la delicata situazione dell'Italia degli anni Quaranta si rifletta sulla ricezione del pubblico. Lo spettacolo debutta, con riscontri estremamente positivi, il 13 gennaio del 1945 presso il Teatro Quattro Fontane di Roma, ottenendo consensi sino all'ottobre dello stesso anno, quando molteplici interventi armati da parte del pubblico arrecano danni alle scenografie e costringono lo spettacolo alla chiusura. L'accusa mossa agli autori è quella di ledere l'immagine degli alleati e alimentare posizione politiche nostalgiche. Cfr., tra gli altri, articolo non firmato, *Sparatorie e violenze a una replica di «Soffia, So'...*», in «L'Italia Libera», 17 novembre 1945, ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.

¹⁶ La violenta ricezione di *Soffia so'* non determina l'abbandono delle riviste satiriche da parte di Garinei e Giovannini: i due autori realizzeranno altri spettacoli di argomento politico, che lasceranno però maggior spazio ai numeri di costume, depotenziando progressivamente la carica critica dei lavori degli esordi.

Si torna dunque alle caratteristiche formali tipiche delle riviste dei fratelli Schwarz, all'appariscenza dei numerosissimi costumi e delle scenografie, mentre poche e «neglette»¹⁷ sono le canzoni, tendenzialmente povere dal punto di vista contenutistico, spesso volte a riproporre la tematica amorosa in maniera estremamente stereotipata e non di rado decontestualizzate rispetto agli eventi portati in scena¹⁸.

Se gli spettacoli degli esordi sono soprattutto lavori da ascoltare, quelli del periodo osirisiano rappresentano un vero e proprio tripudio di elementi visuali e affidano la loro buona riuscita anche agli intermezzi coreografici: è questa una delle più significative novità delle riviste a grande spettacolo di Garinei e Giovannini. Nonostante non si possa ancora parlare di una funzione diegetica della danza, la consistente presenza di numeri coreografici pone le basi per la più pertinente introduzione degli stessi nelle successive favole musicali. I risultati iniziali non sono entusiasmanti e la critica mette in evidenza come i nuovi spettacoli di rivista sembrano voler imitare il balletto senza avere un cast adeguatamente preparato. Forse proprio per questo per una delle successive favole in rima verranno scritturate alcune danzatrici dell'American Broadway Ballet (cfr. Marzano 1955).

È probabile che l'ulteriore potenziamento del ruolo della danza sia stato frutto di uno dei viaggi in America compiuti dalla ditta; in effetti si colloca nel 1951 la prima trasferta di Garinei a Broadway, finalizzata alla visione di *Guys and Dolls*, uno dei musical di maggiore importanza e successo nell'America degli anni Cinquanta. Lo stupore, alla fine dello spettacolo, è tale da indurre l'autore a convincere l'impresario Remigio Paone a scritturare, per il lavoro successivo, un coreografo americano (cfr. Occhiuzzi 1992: 24). Per l'allestimento di *Gran baldoria*, varata a Milano dalla compagnia «Spettacoli Errepi»¹⁹, verrà coin-

volto infatti lo statunitense Donn Arden, i cui moderni intermezzi coreutici saranno portati in scena dalle danzatrici del balletto Bluebell²⁰.

L'influenza del teatro musicale d'oltreoceano emerge in maniera ancor più significativa nel 1952, quando viene allestita *Gran baraonda*, rivista dichiaratamente ispirata al musical *Carousel* di Oscar Hammerstein II. Con essa Garinei e Giovannini attuano una significativa operazione di ridimensionamento del lusso - adattandolo in maniera più verosimile ad una realtà piccolo borghese - e restituiscono al testo un ruolo non marginale, iniziando a proporre al pubblico un tipo di spettacolo più affine alla produzione successiva. In *Gran baraonda* non si assiste esclusivamente ad una riduzione dello sfarzo scenografico e all'introduzione di un testo più elaborato dei precedenti, ma anche a uno stravolgimento di Osiris: «una Osiris nuova, una Osiris scapigliata, indiavolata, che si lascia mettere in burletta e non esita a mostrarsi coperta di stracci»²¹. La trasformazione della diva è in realtà coerente con il filo conduttore dell'intero spettacolo, che mette in scena i mutamenti causati in tutto il mondo dall'invenzione di uno scienziato. Nel finale la protagonista è addirittura costretta ad ironizzare su se stessa intonando una serie di suoi vecchi e nuovi successi mentre scende una scalinata di soli dieci gradini, appositamente realizzata dallo scenografo Coltellacci e in netto contrasto con le imponenti scalinate dorate tipiche degli spettacoli precedenti (cfr. Cirio-Favari 1975: 62).

Si tratta, a ben vedere, di una soluzione scenica pensata per preparare il pubblico alla produzione teatrale degli anni a venire, in cui lo sfarzo e il lusso rimangono, ma con misura e buon gusto, e in cui il testo inizia ad essere il reale motore della messa in scena.

17 Articolo non firmato, *Spettacoli. Wanda Osiris al Rossetti*, in «Il Piccolo», 25 giugno 1947.

18 In una scena di *Si stava meglio domani*, ad esempio, un incendio scoppiato improvvisamente fornisce a Osiris l'occasione per scendere le scale dei pompieri cantando *Ti parlerò d'amor*. Cfr. Cirio-Favari (a cura di), 1975.

19 Articolo non firmato, *L'obiettivo ha visto per voi*, in «Stampa Sera», 20-21 settembre 1951.

20 *Ibidem*.

21 L.P., «*Gran Baraonda*» al Teatro Alfieri, «La Stampa», n. 290, dicembre, 1952.

4. LE FAVOLE MUSICALI IN RIMA, OVVERO LA PRE-COMMEDIA MUSICALE (1952-1954)

La svolta che Garinei e Giovannini imprimono nel teatro musicale italiano prende avvio, come anticipato, dall'inizio degli anni Cinquanta del Novecento. Mentre i due scrivono di anno in anno nuove riviste a grande spettacolo per Wanda Osiris iniziano infatti a varcare il confine della commedia musicale italiana con tre favole in rima: *Attanasio cavallo vanesio* (1952), *Alvaro piuttosto corsaro* (1953) e *Tobia, la candida spia* (1954).

Tali tentativi di sperimentazione drammaturgica sono frutto della volontà di offrire nuove alternative al pubblico e alla critica, ormai avvezzi a spettacoli ricchi dal punto di vista formale ma narrativamente inconsistenti, simili nei contenuti e sorretti prevalentemente dalle abilità dei protagonisti, di norma estremamente celebri nel panorama del teatro di rivista.

Non è dunque un caso che il primo viaggio di Garinei a New York risalga proprio all'anno successivo rispetto alla deludente messa in scena di *Sogno di una notte di questa estate*²², così come non è un caso che una parte della stampa – seppur piuttosto ristretta – alluda alle favole musicali in rima ascrivendole al genere del «*Musical Play*» americano²³. È, questo, un evidente segno della nuova strada che i due autori sembrano voler intraprendere.

Dante Cappelletti, nella propria ricognizione relativa alla produzione della ditta (Cappelletti 1977a: 36-40), include tra le commedie musicali anche le tre favole; si tratta però di una semplificazione che non tiene forse pienamente in conto la denominazione data ai lavori dagli stessi autori e soprattutto la sottesa ragione di tale scelta terminologica. Effettivamente, come si mostrerà in seguito, gli spettacoli in esame manifestano evidenti elementi di contatto con la commedia musicale, ma

indubbiamente tali elementi non sono ancora sufficienti per poter ascrivere a questo genere i lavori. È probabilmente tale consapevolezza che induce Garinei e Giovannini a ricorrere – seppur non in maniera esclusiva - alla più pertinente espressione «Favole Musicali in due tempi»²⁴, come emerge dalla lettura dei copioni originali, nonché da molteplici interviste: «Noi ci siamo un po' adagiati su questo modello americano e da questo abbiamo ricavato la nostra commedia musicale, che all'inizio abbiamo chiamato favola, perché non avevamo il coraggio di buttarci su questa parola così ambiziosa: commedia» (Camaldo 2001: 214, cit. in Filaroni 2019: 48).

La volontà di non ascrivere esplicitamente i tre spettacoli al genere della commedia musicale viene giustificata dalla necessità di non «dare molto da pensare a certi critici e non disorientare una parte del pubblico»²⁵. Si può però ipotizzare che tale affermazione celi la consapevolezza della non totale aderenza dei lavori ai canoni della *musical comedy* all'italiana. D'altronde entrambi gli autori manifestano nel corso di tutta la carriera di avere piena cognizione del potenziale eversivo della propria produzione e non esitano in alcun modo, in relazione ad altri spettacoli, a ricorrere alla denominazione di commedia musicale. Si potrebbe supporre che la decisione di non virare in maniera manifesta verso un nuovo genere si inserisca all'interno di un tentativo di salvataggio *in extremis* della rivista: è probabile che prima di dedicarsi alla *musical comedy* all'italiana i due autori abbiano tentato di rivitalizzare la *revue* aggiungendo novità consistenti, ma non al punto tale da determinare l'approdo a una forma artistica totalmente differente rispetto a quella di partenza.

In un momento in cui «La rivista italiana non ha trovato ancora la sua strada e si è fermata al bivio: rinnovarsi o morire»

22 Una delle principali critiche mosse alla rivista a grande spettacolo *Sogno di una notte di questa estate* è proprio la ripetitività ormai scontata dei soggetti portati in scena, nonché l'eccessiva preponderanza dei protagonisti. Cfr. Vice, *Le prime. Teatro, Wanda Osiris, all'Adriano*, in «L'Unità», 25 febbraio 1950.

23 G. D. C., *Rascel al Teatro Sistina*, in «Avanti», 16 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., Collocazione: 178 R.S.

24 Articolo non firmato, *Intervista a Garinei e Giovannini*, in «Agenzia Internazionale dello Spettacolo», 28 ottobre 1954. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 193 R.S.

25 *Ibidem*.

(Biamonte 1952: 31) il rinnovamento passa cautamente attraverso *Attanasio cavallo vanesio*, *Alvaro piuttosto corsaro* e *Tobia, la candida spia*, i cui responsi da parte della critica e del pubblico forniscono ai due autori le coordinate espressive mediante le quali operare nei lavori successivi e nelle contemporanee avventure musicali: *Giove in doppiopetto* e *Carlo non farlo*.

Nella trilogia della prima metà degli anni Cinquanta si distinguono le musiche di Kramer e Nascimbeni, le scenografie e i costumi di Giulio Coltellacci e l'imprescindibile presenza dell'attore Renato Rascel, su cui, come per Osiris nelle riviste precedenti, gli autori costruiscono i propri copioni. La scelta dell'attore protagonista è pienamente aderente alla nuova forma teatrale che la ditta G.&G. intende portare in scena: Rascel viene infatti definito dai due autori come «il comico "ideale" a sostenere l'impegno di uno spettacolo moderno di rivista in cui il ritmo generale, l'umorismo, la recitazione, le coreografie, i costumi e la musica si presentano organicamente»²⁶.

Attanasio cavallo vanesio, la prima delle tre favole musicali ideate dalla coppia, si articola in due tempi costituiti rispettivamente da nove e sette scene²⁷, e viene rappresentata presso il Teatro Sistina di Roma dal 15 dicembre del 1952 grazie al sostegno economico di Remigio Paone.

I quotidiani dell'epoca forniscono una prima impressione a seguito della messa in scena, confermando almeno in parte la portata innovativa della favola musicale:

Questa rivista di Garinei e Giovannini ha molte qualità per farsi distinguere dalle centinaia di spettacoli che cominciano con la solita canzoncina e finiscono con la solita passerella. Non che questa cominci e finisca diversamente, ma almeno è, in parte, qualche cosa di diverso, un tentativo di costruire uno spettacolo non come raccolta di canzoni, coreografie e *sketch*, ma come commedia musicale. Un tentativo, e non

perfettamente riuscito, almeno da parte degli autori del testo: giacché il giorno che si passa da una sottile e labile trama di pretesto a una serie di quadri che devono avere uno sviluppo narrativo, le difficoltà cambiano un po', e per chi scrive e per chi recita. [...] Comunque con *Attanasio, cavallo vanesio* siamo un passo più avanti: e bisogna darne merito a Paone, a Rascel, e a tutta la compagnia²⁸.

Emerge in maniera evidente l'introduzione di una trama, rispetto all'esilissimo – talvolta assente – filo conduttore tipico degli spettacoli precedenti: il lavoro mostra una duplice tensione, che permette di accostarlo al genere della rivista per la ricchezza dei quadri, alla commedia musicale per la presenza di una narrazione che, seppur ancora modesta, si sviluppa senza mai spezzarsi (Quadrone 1953: 3).

Le vicende, ambientate forse non a caso in America²⁹, hanno come protagonista Attanasio e il suo stalliere Leo, che per amore dell'animale corre i rischi più disparati, ma sempre sostenuto dall'amore di Lea³⁰.

Si ha finalmente la sensazione di essere al cospetto di uno spettacolo chiuso e organico nello sviluppo delle azioni, con una situazione iniziale che evolve e arriva ad un esito, ovviamente positivo; ma l'introduzione di una trama poco più consistente rispetto a quelle usuali non è sufficiente a svincolare completamente lo spettacolo dal teatro di rivista. Le prime dissonanze emergono – seppur in maniera decisamente enfatizzata - proprio in relazione agli sviluppi narrativi del lavoro:

Evidentemente, Garinei e Giovannini non hanno tenuto conto d'un fatto ormai reso solido da una tradizione festosa: che cioè la commedia musicale è soprattutto movimento, arruffarsi d'una trama, andirivieni di personaggi, equivoci e così via. Si obietterà che se mai «Attanasio cavallo vanesio» vuole avvicinarsi al genere «commedia musicale a grande spettacolo» [...] Il grande spettacolo c'è, ma manca la commedia³¹.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Garinei-Giovannini, Copione originale di *Attanasio Cavallo Vanesio*, Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP 01-91.

²⁸ I.I., *Le prime a Roma*. «Attanasio Cavallo Vanesio», in «L'Unità», dicembre 1952.

²⁹ Ipotizzo che l'ambientazione estera, così come anche per le successive favole musicali, sia volta non solo ad avvicinare lo spettacolo al teatro americano, ma permetta agli autori di fare allusioni politiche senza suscitare polemiche.

³⁰ Cfr. Garinei-Giovannini, Copione originale di *Attanasio Cavallo Vanesio*, Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP 01-91.

³¹ R. D. M., *È piaciuto il cavallo*, in «Epoca», 21 febbraio 1953. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 178 R. S.

I limiti della trama vengono sottolineati anche sul «Giornale d'Italia»: «Se un difetto ha l'intreccio di questa favola di Garinei e Giovannini, è proprio quello di essere troppo semplice e lineare. Qualche trovatina di più, qualche situazione più brillante, non avrebbero certo guastato»³².

Effettivamente la consultazione dei copioni originali dello spettacolo permette di constatare come il primo reale snodo narrativo si collochi solo nella quarta scena del primo tempo³³:

LEO: Cara mia... vedi questo cavallo? Te lo presento. Si chiama Attanasio.

VIRGINIA: How do you do, Mister Attanasio?

LEO: Scusalo ma non parla inglese... beh, dicevo, questo mio amico, l'unico che ho al mondo, me lo vogliono portare via... Domani va all'asta...

VIRGINIA: E tu?

LEO: A mezz'asta...³⁴

Allo stesso modo, come già notato da Filaroni (2019: 59), emerge ancora un tratto caratteristico degli spettacoli di rivista, e cioè il prevalere del comico e dei suoi monologhi rispetto al personaggio:

LEO: Il cavallo fu scoperto nel 1220, ma, siccome s'era presa la polmonite, lo ricoprirono subito; ma poi, vedendo che deperiva ogni giorno, mandarono a chiamare il padrone perché gli desse una guardata; il padrone lo guardò e il cavallo rifiorì, dal quale fatto nacque il proverbio che l'occhio del padrone ingrassa il cavallo. I padroni più fortunati sono quelli con gli occhi storti perché possono ingrassare due cavalli contemporaneamente³⁵.

LEO: [...] Sono arrivato tardi perché sono stato dalla chiromante. Ci vado sempre alla vigilia delle grandi decisioni. Sono entrato e le ho chiesto: Scusi, mi vuol dire che ora fa domani? E lei mi ha risposto: Dipende dal tempo. Intanto mi peli i pomodori. Allora, io comincio a pelare il primo e mi accorgo subito che pelati stavano malissimo. Allora gli rimedio un cappello, ma cosa vuole, non era il suo³⁶.

LEO: Significa che io credevo che voi foste una sola perché se sapevo che eravate tre... tre per tre nove...scrivo sette e Porto Empedocle... cioè, scrivo sette e porto un bacione a Firenze³⁷.

E ancora, come nel teatro di rivista lo spettacolo si conclude con una passerella, l'ultima sfilata degli artisti prima della chiusura del sipario, che verrà invece abolita nella commedia in musica. Eppure le novità di *Attanasio cavallo vanesio* non sono legate esclusivamente alla messa in scena di uno spettacolo che ha finalmente degli sviluppi narrativi; in questo lavoro non c'è ancora spazio per l'approfondimento psicologico dei personaggi, ma si assiste ad una prima – minima - caratterizzazione del protagonista, che troverà più consistenti sviluppi nelle favole successive:

RAGAZZE: [...] Leo è uno stallino che fantino ancor non è

ha le orecchie a vela e gli occhi a chicco di caffè quanto alla statura circa un metro e trentatré Dov'è? Dov'è?³⁸

Nella quarta scena del primo tempo si inserisce la prima grande azione coreografica, a seguito del duetto di Leo e Lea, *Staremo insieme*. È interessante constatare come, a differenza di quanto avviene nelle riviste a grande spettacolo della ditta G.&G., finalmente alcuni dei brani e degli intermezzi coreutici – ideati da Donn Arden - siano funzionali agli sviluppi degli eventi e anche quando assolvono solo a una funzione descrittiva o riflessiva risultano coerenti rispetto a quanto portato in scena. La non totale arbitrarietà delle coreografie viene confermata in maniera incisiva anche dalle parole della critica³⁹. Finalmente la musica e la danza non hanno la funzione

32 Articolo non firmato, «Attanasio cavallo vanesio» di Garinei e Giovannini, in «Il Giornale d'Italia», 17 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 178 R.S.

33 I copioni di *Attanasio cavallo vanesio* presenti presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE sono quattro, di cui due in italiano, uno in inglese e uno in spagnolo. Nessuno dei copioni delle favole musicali risulta datato.

34 Garinei-Giovannini, Copione originale di *Attanasio Cavallo Vanesio*, p. 23. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-01.

35 Ivi: 12.

36 Ivi: 47.

37 Ivi: 54.

38 Ivi: 10.

39 Cfr. G. D. C., *Rascel al Teatro Sistina*, in «Avanti», 16 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 178 R. S.

esclusiva di sopperire alle carenze narrative dello spettacolo: è questa la terza grande novità delle favole in rima, che troverà più ampio spazio in molte delle commedie di Garinei e Giovannini.

Attanasio cavallo vanesio presenta quindi elementi sufficienti a far sì che la si possa considerare un buon avvio alla transizione da rivista a *musical comedy* all'italiana (cfr. Sangiovanni 1952).

A distanza di un anno dal debutto di *Attanasio cavallo vanesio* e parallelamente alla messa in scena di *Made in Italy* Garinei e Giovannini si dedicano all'allestimento di *Alvaro piuttosto corsaro*, la seconda delle favole musicali in rima, che viene presentata al pubblico il 25 dicembre del 1953, sempre al Teatro Sistina, sempre con la collaborazione di Giulio Coltellacci, Gorni Kramer e dell'impresario Remigio Paone.

Lo show porta in scena le comiche avventure del corsaro Alvaro, costretto a fronteggiare l'ammutinamento della sua ciurma e a scontrarsi con il rivale Ferrante, che ha rubato metà della mappa di un tesoro di proprietà del protagonista. Nuovamente, e come avverrà anche in *Tobia, la candida spia*, le più disparate avventure si intrecciano alle vicende sentimentali del personaggio principale, interpretato ancora una volta da Renato Rascel, che la critica definisce «il divo della rappresentazione» (Possenti 1954: 4, cit. in Filaroni 2019: 66); è indice, questo, di un copione ancora ampiamente costruito sulla personalità del comico.

Eppure, a differenza del precedente lavoro, l'iniziale snodo narrativo della favola si situa questa volta già nella prima scena del primo tempo:

ARIODANTE: Questa è Isabella / la nave più bella che solchi i mari corsari / delle Grandi Antille. / E io sono Ariodante, corsaro abbondante / cambusiere di questa nave corsara / che oggi s'è fatta più bella perché va sposa / al suo nuovo capitano, ad Alvaro, figlio di Alvaro, / nipote di Alvaro, Viva Alvaro!⁴⁰

La consultazione dei copioni, numericamente inferiori rispetto a quelli di *Attanasio cavallo vanesio*⁴¹, restituisce come ulteriore novità la più puntuale caratterizzazione del protagonista, intenzionato, sin dalla seconda scena del primo tempo, ad intraprendere un significativo cambiamento personale, divenendo, da codardo che è, impavido:

CORO: [...] Tu figlio d'Alvaro, nipote d'Alvaro, chi sei diccelo un po'... diccelo un po'... diccelo un po'...

RASCEL: Ve lo dirò... vi spiegherò... vi narzerò...ragguaglierò.

Alvaro, piuttosto corsaro / mi chiamo così perché / io sono digiuno ed ignaro / dell'arte del corsaro / per il fatto che... / Io confondo Zefiro e monson / sud e settentrion / ancora e timon / perfino il cassero col pannon [...]

Alvaro piuttosto corsaro / però vi garantisco che / sarò il più terribile Alvaro / di tutto il cucuzaro / ed affronterò / senza fare manco un'inezion / né di coramin / né di simpamin / perfino il pubblico del Sistin!⁴².

Il riferimento al pubblico del Sistina, teatro nel quale lo spettacolo debutta, è solo una delle molteplici caratteristiche che lega ancora il lavoro al teatro di rivista: come anche nelle altre favole musicali, gli attori e le attrici in scena non mancheranno di rivolgersi direttamente agli spettatori.

La pregressa esperienza nell'ambito della rivista satirica e politica riaffiora di tanto in tanto, come già anticipato, con riferimenti piuttosto frequenti all'attualità, seppur ampiamente depotenziati della loro carica polemica e critica:

ALVARO: Ebbene... io... il 7 giugno scorso...

BATTISTA: Sì?

ALVARO: Ho votato per Saragat! Fummo soltanto in due in Italia a commettere questa nefandezza...

FERRANTE: E chi fu l'altro?

ALVARO: Saragat!⁴³

40 Garinei-Giovannini, Copione originale di *Alvaro Piuttosto Corsaro*, p. 1. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-23.

41 Mentre i copioni di *Attanasio cavallo vanesio* sono 4, di cui 2 in lingua straniera, quelli di *Alvaro piuttosto corsaro* sono solo 2, esclusivamente in italiano.

42 Garinei-Giovannini, Copione originale di *Alvaro Piuttosto Corsaro*, p. 4. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-23.

43 Ivi: 99. Cfr. anche Filaroni 2019: 69.

A differenza di quanto avviene in *Attanasio Cavallo Vanesio*, in *Alvaro Piuttosto Corsaro* non emergono le caratteristiche del solo protagonista, ma anche dei comprimari, i quali, al proprio ingresso in scena, si presentano rivelando ciascuno qualcosa di sé:

EZEGHIELE: Sono Ezeghiele corsaro infedele. Ho tradito tutti i miei padroni. Tradirò anche questo. Chiunque esso sia.

PANCIO: Io sono Pancio, corsaro col gancio. Non mi ricordo più se sono nato in Portogallo o nel Molise. So solo che questa mano se l'è presa Morgan per ricordo.

Ma in cambio m'ha lasciato un orecchio.

EL SEREGNO: Io sono El Seregno, corsaro di legno. Mi piacciono le belle donne e le pinte di Rhum. E mi piace anche mangiar bene. Quanto agli stuzzicadenti, me li faccio da me⁴⁴.

Nella seconda delle favole non mancano in aggiunta i travestimenti, che saranno caratteristici di *Tobia, la candida spia* e dell'avventura musicale *Giove in doppiopetto*. In *Alvaro piuttosto corsaro* il travestimento di Esmeralda non è però un semplice espediente volto ad intrattenere il pubblico e a mettere in mostra la poliedricità dell'attrice, come spesso avviene nel teatro di rivista, ma è funzionale allo sviluppo degli eventi:

BATTISTA: Sono Battista, corsaro apprendista, ma il mio vero nome è Esmeralda, ragazza spavalda. Perché io non sono un uomo. Mi sono travestita da mozzo per salire a bordo della nave e portare a compimento la mia vendetta contro Alvaro [...]⁴⁵

E viene riproposto anche nella quarta scena del primo tempo, nel brano *È bello fare l'uomo*:

Perché il piano che ho pensato abbia effetto / un grande sacrificio ho fatto già / Mi sono travestito da maschietto / ho detto addio alla femminilità / [...] Sarà bello fare l'uomo / e girare il mondo con i pantalon / ma se penso ch'è proibito / indossare qualche volta un bel vestito / ed attendere un marito / io preferisco donna ritornar⁴⁶.

Come per il precedente lavoro, anche per la seconda delle favole musicali la ricezione della critica non è affatto unanime, ma è sostanzialmente concorde sulla debolezza del copione, che, secondo «Candido» «[...] se [...] fosse un bambino, manderebbe in rovina i genitori a furia di olio di fegato di merluzzo e vitamina C. È un povero piccolo copioncino affetto da rachitismo, anemia e disturbi circolatori»⁴⁷. Per quanto le vicende si sviluppino in maniera consequenziale secondo un ordine diacronico e logico, il testo appare ancora privo di quella complessità e ricercatezza caratteristica della futura produzione di Garinei e Giovannini.

Indipendentemente dai giudizi espressi – peraltro diametralmente opposti a quelli del pubblico - è evidente come con *Alvaro piuttosto corsaro* si riproponga una formula già sperimentata in *Attanasio cavallo vanesio* e si inizi a delineare la struttura della commedia musicale italiana canonicamente intesa, per la disposizione delle scene, per il montaggio dei balletti, per la meglio contestualizzata presenza degli sketch comici e soprattutto per la non frammentarietà dei quadri proposti.

Tobia, la candida spia, portato in scena al Teatro Sistina il 24 dicembre del 1954 (cfr. Nizza 1954: 6), chiude la trilogia a rima baciata delle pre-commedie musicali. In realtà, rivela «La Stampa Sera», l'intenzione di Rascel era di produrre *Gualtiero peso leggero*, la storia di un esile pugile che grazie agli effetti di un filtro magico raggiunge i vertici della carriera sportiva⁴⁸, «[...] Ma il copione di Tobia era già pronto, e mandare tutto all'aria all'ultimo momento (dopo i milioni spesi per i costumi e le scene) sembrò una follia. E così nacque Tobia, il crepuscolare venditore di palloncini del Prater di Vienna»⁴⁹.

Angelo Nizza, in un lungo articolo pubblicato su «Stampa Sera» il giorno della prima, anticipa alcune caratteristiche del

44 Ivi: 1.

45 Ivi: 2.

46 Ivi: 15.

47 Articolo non firmato, «Candido», 1954, ritaglio di giornale reperito presso Biblioteca Museo Teatrale SIAE, cit. in Filaroni 2019: 70.

48 Cfr. Articolo non firmato, *Rascel e un cane danese coinvolti in un affare atomico*, «Stampa Sera», 28 aprile 1955.

49 *Ibidem*.

lavoro, confermando la realizzazione di uno show ancora perfettamente cucito addosso al comico d'eccezione Renato Rascel, con situazioni che si adattano al suo temperamento e che ne mettono in risalto le qualità⁵⁰. Ma se nelle precedenti favole musicali il protagonista entra in scena solo a spettacolo avviato, in *Tobia, la candida spia* è proprio con Rascel che l'azione inizia, anzitutto con una comica quanto pungente riflessione metateatrale (che peraltro ancora una volta ascrive lo spettacolo al genere della favola in rima) direttamente rivolta al pubblico, come nel teatro di rivista:

TOBIA: Signori, prima di procedere oltre con questa sollazzevole storia, desidero informarvi che siccome in tutti gli spettacoli presentati quest'anno si è voluto dire una parola nuova nel campo delle riviste, anch'io con questa favoletta voglio dire una parola nuova. Birichiao. E adesso che ho detto la parola nuova, procediamo⁵¹.

Poi con un lungo monologo autoreferenziale, il più ricco di dettagli tra quelli presenti nelle favole musicali. Se ne riporteranno di seguito alcuni frammenti, dai quali emerge il caratteristico e già noto umorismo di Rascel, interamente costruito sul *nonsense*:

TOBIA: Come l'orsignori avranno sentito dalle innovazioni di questi energumeni uopo prezzolati, io mi chiamo Tobia, e vendo i palloncini. Quest'anno, ad impedire i soliti scherzi sulla mia piccola statura, d'accordo con gli autori, ho scelto un personaggio nato a Bolzano. In modo che sono alto-altesino e non se ne parla più [...] La fanciullezza la passai a Vienna, il paese del valzer. A Vienna tutto è valzer, quindi anche la mia pagella era a tempo di valzer: un-due-tre... un-due-tre... un-due-tre... [...] E adesso eccomi qua, al Luna Park, in compagnia di mia sorella Caterina che è quella che quando la colpiscono al cuore bacia e vendo palloncini⁵².

A differenza di quanto avviene per Leo e Alvaro, con Tobia si assiste, secondo la

critica, alla creazione di un personaggio «vero, libero dalle convenzioni e divertente»⁵³. È forse una forzatura riconoscere uno spessore psicologico nel protagonista in esame, ma di certo Tobia mostra una più profonda sensibilità, seppur ancora caricaturale, manifestata tanto attraverso i dialoghi quanto attraverso i brani eseguiti da Rascel. Ad esempio, a seguito del monologo di presentazione, che si conclude con una malinconica riflessione di seguito riportata, i pensieri del protagonista prendono forma nel brano *Dove andranno a finire i palloncini*. Anche in questo caso la coerenza degli intermezzi di Kramer e Nascimbeni – indubbiamente influenzati dalle musicalità e dalla dimensione spesso onirica della rivista a grande spettacolo – è sintomatica di un avvicinamento delle favole alla commedia musicale all'italiana:

TOBIA: Secondo me i palloncini soffrono così, prigionieri di un filo. Perciò io sono tanto contento quando ne vedo qualcuno che vola via libero. Lo seguo con lo sguardo mentre sale... sale e mi domando...

Dove andranno a finire i palloncini

Dove andranno a finire i palloncini
Quando sfuggono di mano ai bambini
Dove andranno, dove andranno
Vanno a spasso per l'azzurrità [...]
Ora affido a questo caro palloncino
La speranza di tornare ancor bambino
Gli domando dove e quando
Vi potrò ritrovar
Ed insieme con voi sognar⁵⁴.

Gli insoddisfatti responsi della critica rispetto agli esili sviluppi drammaturgici dei precedenti spettacoli inducono gli autori a lavorare su una trama assai più complessa ed elaborata: Tobia, venditore di palloncini del Prater di Vienna, viene coinvolto in una vicenda di spionaggio atomico, che rischia di concludersi con la condanna a morte del protagonista. Una sera, mentre tenta di liberare in aria i palloncini rimasti

50 *Ibidem*.

51 Garinei-Giovannini, Copione Originale di *Tobia, la Candida Spia*, p. 4. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-25.

52 *Ibidem*.

53 Bocconetti G., *Scrivono canovacci di riviste sulle panchine di Villa Borghese*, «La Provincia», articolo senza data, ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione:193 R.S.

54 Garinei-Giovannini, Copione Originale di *Tobia, la candida spia*, p. 4. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-25.

invenduti, nota come uno di essi contenga un messaggio indirizzato dalla danzatrice Dumanova allo scienziato atomico Selmasson⁵⁵:

Tobia - che è anche ingenuo - non si accorge che il destinatario è un altro e si precipita incontro alla bellissima Dumanova. Invece che in una scuola di danza, si trova, non si sa come, in un laboratorio di studi nucleari. È un ingenuo, abbiamo detto, e la sua ingenuità gli permette di scoprire la formula dell'Acqua Uranio. Cominciano le disavventure. [...] Basti sapere che, dopo aver divertito il pubblico di un circo sotto i panni di un clown, Tobia viene arrestato. [...] Ma questa è una rivista e non può finire con una fucilazione [...]. Arriverà la grazia ed anche un premio, consistente in una enorme quantità di palloncini colorati, ognuno dei quali contiene un assegno di diecimila dollari. E non basta. C'è anche l'amore della ballerina Dumanova e - alla fine - una telefonata di congratulazioni di Eisenhower⁵⁶.

Ed effettivamente buona parte della critica sembra riconoscere se non un vero e proprio valore drammaturgico del testo portato in scena, almeno una maggiore elaborazione delle vicende presentate al pubblico. Ciò emerge non solo da quotidiani notoriamente di parte come «La Gazzetta dello Sport», in cui Garinei e Giovannini hanno lavorato prima di approdare al teatro musicale e che riconosce in *Tobia, la candida spia* «il più bel copione dell'anno, ricco di trovate, di fresco umorismo, di misurato buon gusto»⁵⁷, ma anche da giornali imparziali come «Il Resto del Carlino», per il quale «Rascel ed i suoi collaboratori hanno fornito [con *Tobia, la candida spia* ndr.] la prova più convincente, raggiungendo soprattutto quell'equilibrio e quell'omogeneità che rendono uno spettacolo, se non perfetto, il più gradevole possibile»⁵⁸.

Se non si può parlare di un sottotesto politico delle favole musicali, è indubbio come la delicata situazione internazionale contemporanea a Garinei e Giovannini riecheggii nei lavori degli stessi autori, fungendo almeno da sfondo alle vicende portate in scena, seppur svuotata di qualsiasi significato propriamente eversivo e riproposta in forma parodica. Le vicende di Tobia traggono infatti ispirazione dalla notizia del rapimento di Guy Burgess e Donald Duart Maclean, due agenti segreti che a partire dagli anni Trenta del Novecento inizieranno a trasmettere informazioni private dei servizi segreti britannici all'Unione Sovietica⁵⁹. Eppure, come già anticipato, nelle favole musicali in rima pare non esserci posto per l'aspra contestazione politica tipica delle riviste degli esordi. L'intero spettacolo sembra reggersi ancora una volta sul «gioco delle battute quasi monellesche di Rascel»⁶⁰; battute che non di rado appaiono prive di logica e che mitigano vistosamente qualsiasi genere di riferimento all'attualità:

Ho preso una manciata di neutroni e di mesoni, che sono i mesi di trentun giorni; poi ho visto gli isotopi e allora ho detto: poveri isotopolini, per voi ci vuole qualche sostanza radioattiva. Ma quale è la sostanza radioattiva per gli isotopi? Il formaggino. Voi mi dite: perché, il formaggino è forse radioattivo? Come no? Se non ci fosse il formaggino, la radio non sarebbe attiva...⁶¹

Nelle intenzioni di Garinei e Giovannini è con la terza delle favole musicali che l'azione coreutica - ideata da Donald Saddler - inizia ad assolvere ad una funzione drammaturgica. I due autori rivelano infatti in un'intervista del 1954: «La coreografia che noi cerchiamo di utilizzare [...] non è mai un pretesto decorativo ma una vera e propria forza dell'unità

55 Cfr. Articolo non firmato, *Rascel e un cane danese coinvolti in un "affare" atomico*, in «Stampa Sera», 28 aprile 1955.

56 *Ibidem*.

57 Articolo non firmato, *LIRICO: «Tobia, la candida spia»*, *fiaba musicale di Garinei e Giovannini*, in «La Gazzetta dello Sport», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.

58 Vice, «*Tobia la candida spia*» al Teatro Duse, in «Il resto del Carlino», maggio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.

59 Cfr. Articolo non firmato, *LA FAVOLA MUSICALE di Tobia candida spia*, in «L'Italia», 12 giugno 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione 185 R.S.

60 O. V., «*Tobia candida spia...*», in «Corriere d'informazione», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R. S.

61 Articolo non firmato, *Rascel e un cane danese coinvolti in un "affare" atomico*, in «Stampa Sera», 28 aprile 1955.

artistica dello spettacolo»⁶². Eppure dalla consultazione degli articoli successivi al debutto di *Tobia, la candida spia* emerge la complessità di individuare in maniera univoca la funzione delle coreografie nel nuovo lavoro della ditta: se alcuni critici, come Ignazio Mormino, riconoscono ancora una volta nell'azione coreutica niente di più di un pretesto decorativo (cfr. Mormino 1955: 10-11, cit. in Filaroni 2019: 76) altri individuano nella perfetta fusione delle arti del *triple threat* la causa della buona riuscita del lavoro e riferiscono di coreografie insolite e ben congegnate, aderenti alla veste strumentale raffinata ed elegante realizzata per lo spettacolo da Kramer⁶³.

È nuovamente necessario interrogarsi sui significati sottesi dell'intervista di Garinei e Giovannini precedentemente citata: si tratta, con tutta probabilità, di una trovata volta a pubblicizzare *Tobia, la candida spia* e *Giove in doppiopetto* con la promessa di prodotti nuovi e diversi rispetto a quelli in circolazione. Alludere ad una differente funzione della danza avvicinando implicitamente i propri lavori a quelli americani può essere stato, negli anni Cinquanta del Novecento, un forte elemento di richiamo per gli spettatori. Si deve comunque riconoscere come nell'ultima delle favole musicali si innalzi il livello dei *performer* in scena: viene scritturata come coprotagonista Alba Arnova, «che senza tema di esagerazioni, è forse la migliore danzatrice disponibile in Italia [...]»⁶⁴, affiancata da Victor Ferrari, primo ballerino dell'Opera di Buenos Aires e dall'American Broadway Ballet⁶⁵. Già solo l'introduzione di danzatori e danzatrici ampiamente più preparati rispetto a quelli contemporaneamente presenti in Italia è indice della volontà di virare verso un nuovo genere teatrale, nel quale alla danza viene restituita la funzione narrativa sottrattagli nella rivista. Rima-

ne comunque anacronistico sostenere che i numeri coreutici di *Tobia, la candida spia* siano pienamente funzionali allo sviluppo delle vicende in scena. Con tutta probabilità non si è ancora giunti all'introduzione di una regia coreutica che assurga ad una funzione diegetica; d'altronde anche in America bisognerà attendere la messa in scena di *West Side Story* del 1957 prima che la danza contribuisca allo svilupparsi degli eventi tanto quanto il canto e la recitazione.

Con i contrastanti riscontri di *Tobia, la candida spia* si chiude la prima fase delle pre-commedie musicali, di quegli spettacoli cioè che non appartengono ancora alla *musical comedy* italiana ma che ne anticipano alcune caratteristiche (soprattutto l'introduzione di una trama che non sia un semplice filo conduttore e la più puntuale caratterizzazione dei personaggi), pur mantenendo strettissimi rapporti con il teatro di rivista. Analizzando singolarmente i lavori è piuttosto complesso riconoscere nelle novità che via via gli autori vi inseriscono il confine netto tra *revue* e commedia con musica, ma a ben studiarli, soprattutto a confronto con i precedenti lavori, tutti gli spettacoli in esame delineano un percorso grazie al quale il genere più in voga lascia progressivamente spazio alla *musical comedy* italiana.

Ulteriori tentativi – meglio riusciti – di sperimentazione drammaturgica affioreranno già dal 1954⁶⁶ con le avventure musicali, rispetto alle quali le favole in rima assumono un imprescindibile ruolo propeudeutico.

5. IL TEATRO MUSICALE ITALIANO DOPO LE FAVOLE IN RIMA

Il 15 dicembre 1962, a dieci anni di distanza dal debutto di *Attanasio cavallo vanesio*, va in scena presso il Teatro Sistina, ormai consacrato alla commedia musicale

62 Articolo non firmato, *Intervista a Garinei e Giovannini*, in «Agenzia Internazionale dello Spettacolo», 28 ottobre 1954. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 193 R.S.

63 Cfr. A. F., *Tobia, La Candida Spia di Garinei e Giovannini, al Lirico*, in «Il Sole», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.

64 Marzano M., *Nella «operazione palloncini» un altro successo di Rascel*, in «Mercoledì Sport», 23 marzo 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.

65 *Ibidem*.

66 Parallelamente all'allestimento di *Tobia, la candida spia*, Garinei e Giovannini portano in scena *Giove in doppiopetto*, la prima delle due avventure musicali della ditta, che la maggior parte della critica ascriverà al genere della commedia musicale all'italiana.

all'italiana, il *Rugantino* di Garinei e Giovannini. Il lavoro, periodicamente riproposto nello stesso teatro sino al maggio del 2024, sancisce il radicamento di una nuova tradizione legata al teatro musicale nel Belpaese, tradizione che tenterà di avvicinarsi sempre più vistosamente al *musical theatre* americano e londinese, soprattutto con il successo di *Aggiungi un posto a tavola* nel West End del 1977.

Successivamente alla messa in scena delle favole musicali e forse grazie alle opinioni spesso pungenti della critica nei confronti delle stesse, la ditta G.&G. si dedica in maniera costante alla ricerca di una nuova formula artistica nella quale le arti del *triple threat* coesistano armoniosamente senza che l'una prevalga sull'altra. Ma soprattutto Garinei e Giovannini tentano di decostruire l'idea di teatro leggero come manifestazione di una cultura di poco valore realizzando copioni dallo spessore drammaturgico sempre più evidente. I primi risultati vengono raccolti con le già citate avventure musicali, grazie alle quali il comico, affiancato da *soubrette* atipiche, viene sollevato dall'incarico di sostenere con le proprie battute l'intero spettacolo. Eppure è principalmente a partire dalla messa in scena dei lavori successivi - *Buonanotte Bettina*, *Un paio d'ali*, *L'adorabile Giulio*, *Un trapezio per Lisistrata* e *Un mandarino per Teo* - che la critica ricorrerà in maniera puntuale alla denominazione di 'commedia musicale'. Come già ricordato, la realizzazione delle favole musicali è con tutta probabilità un tentativo di rivitalizzare la rivista, ma un tentativo assai astuto, che sfuma i confini tra un genere e l'altro introducendo di volta in volta innovazioni in virtù delle quali risulta complesso determinare con certezza l'appartenenza degli spettacoli a una precisa forma artistica. È plausibile che a seguito della messa in scena di *Tobia, la candida spia* e dopo aver constatato la stanchezza nei confronti del teatro di rivista, Garinei e Giovannini abbiano deciso di abbandonare esplicitamente e definitivamente tale genere per

approdare alla commedia musicale. Questo cambio di direzione è avvenuto probabilmente anche mutuando espedienti ed innovazioni dal teatro americano, ma senza dimenticare le pregresse esperienze artistiche e anzi raccogliendo dai riscontri della critica degli elementi sui quali lavorare. D'altronde la commedia musicale è un genere dichiaratamente popolare e commerciale: porsi al servizio degli spettatori è una delle prerogative imprescindibili per la buona riuscita di uno spettacolo.

A seguito del debutto delle favole in rima le trame diventeranno più complesse ma non inutilmente contorte, i personaggi in scena verranno meglio caratterizzati, i momenti canori e coreutici non avranno più la funzione di semplici intermezzi, le scenografie mastodontiche saranno perfezionate con l'introduzione della doppia piattaforma girevole⁶⁷ e molti degli spettacoli della ditta non mancheranno di riproporre acute riflessioni politiche e sociali legate all'Italia contemporanea.

Tutto ciò - nel pieno stile di Garinei e Giovannini - avverrà sempre ricordando il «primo comandamento»: far ridere (cfr. Polacco 1976: 5).

FONTI DI ARCHIVIO

- Garinei-Giovannini, Copione originale di *Alvaro Piuttosto Corsaro*, Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-23;
- Garinei-Giovannini, Copione originale di *Attanasio Cavallo Vanesio*, Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP 01-91;
- Garinei-Giovannini, Copione Originale di *Tobia, la Candida Spia*, Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: COP. 01-25.

BIBLIOGRAFIA

VOLUMI

- Bergan R., 1984, *Glamorous musicals*, Octopus books, Londra;
- Block G., 1997, *Enchanted Evenings. The Broadway musical from "Show Boat" to Sondheim and Lloyd Webber*, Oxford University Press, New York;
- Bonsignori G., 2006, *Dizionario del musical: I*

⁶⁷ La piattaforma girevole, finalizzata a garantire più immediati e spettacolari cambi di scena, viene introdotta nel teatro italiano nel 1931 dalla compagnia Za-Bum, per *L'Armata del silenzio* di Suliotti e Carbofiore. L'espediente viene mutuato da Monaco, dove il palco girevole viene introdotto nel 1896 con il nome di *Drèhbühne*. Cfr. Salvini 1931: 19-20.

- musical teatrali di tutto il mondo dal 1900 ad oggi*, Dino Audino, Roma;
- Cavazzuti et al., 2021, *La voce nel musical. Storia, didattica, tecnica, stile, fisiologia e igiene vocale*, Volontè&Co, Milano;
- Cirio-Favari (a cura di), 1975, *Sentimental, il teatro di rivista italiano*, Bompiani, Milano;
- Filaroni C., 2019, *Garinei e Giovannini. Le commedie musicali dal 1952 al 1962*, Scuola del Teatro Musicale S.C.S. ONLUS, Novara;
- Lerner A. J., 1985, *The musical theatre*, Collins, Londra;
- Miller D. A., 1998, *Place for us: essay on the Broadway musical*, Harvard University, Cambridge;
- Tumbusch T., 1972, *Guide to Broadway musical theatre*, Rosen Press, New York.

ARTICOLI SU RIVISTE O QUOTIDIANI

- Articolo non firmato, «*Attanasio cavallo vanesio*» di *Garinei e Giovannini*, in «Il Giornale d'Italia», 17 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 178 R.S.;
- Articolo non firmato, «*Domani è sempre domenica*». *Successo della rivista*, in «Il Piccolo», ottobre 1947;
- Articolo non firmato, *Intervista a Garinei e Giovannini*, in «Agenzia Internazionale dello Spettacolo», 28 ottobre 1954. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione 193 R. S.;
- Articolo non firmato, *L'obiettivo ha visto per voi*, in «Stampa Sera», 20-21 settembre 1951;
- Articolo non firmato, *LA FAVOLA MUSICALE di Tobia candida spia*, in «L'Italia», 12 giugno 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione 185 R.S.
- Articolo non firmato, *Le confessioni di Garinei e Giovannini*, in «L'intervallo al Cinema», 23 novembre 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 193 R.S.;
- Articolo non firmato, *LIRICO: «Tobia, la candida spia»*, *fiaba musicale di Garinei e Giovannini*, in «La Gazzetta dello Sport», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.;
- Articolo non firmato, *Rascel «corsaro» al Teatro Alfieri*, in «Stampa Sera», 28 aprile 1954;
- Articolo non firmato, *Rascel e un cane danese coinvolti in un affare atomico*, «Stampa Sera», 28 aprile 1955;
- Articolo non firmato, *Rivista. Attanasio cavallo vanesio al Sistina*, in «Il Tempo», 16 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 178 R.S.;
- Articolo non firmato, *Sparatorie e violenze a una replica di «Soffia, So'...»*, in «L'Italia Libera», 17 novembre 1945, ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.;
- Articolo non firmato, *Spettacoli. Wanda Osiris al Rossetti*, in «Il Piccolo», 25 giugno 1947;
- Articolo non firmato, *Successo clamoroso al Teatro Ideal*, di «*Soffia, so'...*», in «La Stampa», ottobre 1945;
- Articolo non firmato, *Una vita dedicata allo spettacolo comico. Ricordo di Mattoli*, in «La Stampa», 27 febbraio 1980;
- A. B., *Al Teatro Alfieri. La bella Elena cerca la felicità*, in «Stampa Sera», 24 gennaio 1951;
- A. F., *Tobia, La Candida Spia di Garinei e Giovannini, al Lirico*, in «Il Sole», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.;
- B., *Soffia, so'... di Garinei e Giovannini*, in «Corriere del Popolo», 24 ottobre 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168, R.S.;
- Baldo E., «*G. & G.*», *50 anni in musical*, in «La Stampa», 22 ottobre 1994;
- Biamonte S. G., 1952, *Palcoscenico minore in crisi. La macchietta è un ostacolo al rinnovamento della rivista*, in «Scenario», XVI: 31;
- Blandi A., *Rivivono con Bramieri i bei tempi della rivista*, in «La Stampa», 21 novembre 1975;
- Bocconetti G., *Scrivono canovacci di riviste sulle panchine di Villa Borghese*, «La Provincia», articolo senza data, ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 193 R.S.;
- Cappelletti, D., *Garinei e Giovannini. L'eleganza del gioco*, in «Il Dramma», gennaio-febbraio, 1977a, LIII: 36-40;
- Cappelletti, D. (a cura di), «*Non aver paura di essere felici*», in «Il Dramma», gennaio-febbraio, 1977b, LIII: 40-42.
- Casàlb., *Palcoscenico minore. Varietà*, in «Cine illustrato», 15 settembre 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.;
- Cassani D., «*Rugantino*»: e 2, in «Corriere d'informazione», n. 237, ottobre, 1963;
- Fasolo F., *Vita segreta degli umoristi italiani. Hanno le virtù degli stregoni gli arguti Garinei e Giovannini*, in «La Stampa», 19 novembre 1959;
- G. D. C., *Rascel al Teatro Sistina*, in «Avanti», 16 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., Collocazione: 178 R.S.;

- I.I., *Le prime a Roma*. «Attanasio Cavallo Vanesio», in «L'Unità», dicembre 1952;
- L.P., «*Gran Baraonda*» al Teatro Alfieri, in «La Stampa», 7 dicembre 1952;
- Marzano M., *Nella «operazione palloncini» un altro successo di Rascel*, in «Mercoledì Sport», 23 marzo 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S.;
- Mormino I., gennaio 1963, *Rugantino*, in «Sipario», XVII: 24-25;
- Nani G., *L'ombra della ghigliottina su una nuova commedia musicale*, in «Stampa Sera», 22 novembre 1962a;
- Nani G., *Nei quadri del «Rugantino» il «colore» della Roma pinelliana*, in «Stampa Sera», 17 dicembre, 1962b;
- Nizza A., *Rascel va in scena stasera con un cane che parla inglese*, in «Stampa Sera», 23 dicembre 1954;
- Occhiuzzi F., *Garinei: La mia Broadway all'italiana*, in «Corriere della Sera», agosto 1992;
- O. V., «*Tobia candida spia...*», in «Corriere d'Informazione», 26 febbraio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R. S.
- Polacco G., *Libretto di Garinei e Giovannini*, in «Tuttolibri attualità», 15 giugno 1976;
- P.P., «*Soffia so*» al *Quattro Fontane*, in «Il Quotidiano», 16 gennaio 1945. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 168 R.S.;
- Quadrone E., *Al Teatro Alfieri. Attanasio cavallo pazzo in vena di confidenze*, in «La Stampa», 24 aprile 1953;
- R., D., M., *È piaciuto il cavallo*, in «Epoca», 21 febbraio 1953. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 178 R. S.;
- Salvini G., ottobre-novembre 1931, *Il palcoscenico girevole*, in «Comoedia», X: 19-20;
- Sangiovanni N., *Attanasio, cavallo vanesio*, in «Paese Sera», 17 dicembre 1952. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Fondo G.&G., collocazione: 178 R.S.;
- Vice, *Le prime. Teatro. Wanda Osiris all'Adriano*, in «L'Unità», 25 febbraio 1950;
- Vice, «*Tobia la candida spia*» al Teatro Duse, in «Il resto del Carlino», maggio 1955. Ritaglio di giornale. Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo G.&G., collocazione: 185 R.S..

SITOGRAFIA

Jattarelli E., *Nasce «Cantachiaro» di Giovannini e Garinei*, «Il Tempo.it», giugno 2014, <<https://www.iltempo.it/cultura-spettacoli/2014/06/14/news/nasce-cantachiaro-di-giovannini-e-garinei-943569/>>