

INDICE

- **Introduzione**..... Pag. 1

- **Capitolo I**
La cultura napoletana tra Ottocento e Novecento

- **1.1** Tra idealismo e realismo: dalla cultura regionale a quella nazionale « 8

- **1.2** I principali eventi storici e culturali a Napoli tra il 1910 e il 1920..... « 22
 - **1.2.1** Napoli e l'industrializzazione di stampo settentrionale..... « 22
 - **1.2.2** Napoli in “rosso”, tra guerra tripolina e conflitto bellico..... « 30
 - **1.2.3** Dagli anni della Guerra al 1920..... « 37
 - **1.2.4** I principali personaggi ed eventi descritti dalla stampa napoletana tra il 1910 e il 1920..... « 44

- **1.3** Il giornalismo letterario tra politica ed industrialismo..... « 61
 - **1.3.1** Il giornalismo a Napoli: la letteratura, l'editoria inefficace, i corrispondenti all'Estero..... « 67
 - **1.3.2** La Prima Guerra Mondiale attraverso i giornali artistici e letterari napoletani..... « 76

- **APPENDICE AL PARAGRAFO 1.3.2**
La satira di guerra..... « 87

- **1.4** I Napoletani ed il Futurismo in Italia e in America..... « 102
 - **1.4.1** Gli studi sul Futurismo napoletano..... « 102

• 1.4.2 Il Futurismo A Napoli: dalla satira napoletana del giornale <<Sei e Ventidue>> al settimanale italo-americano <<La Follia Di New York>>.....	« 114
• APPENDICE AL PARAGRAFO 1.4.2.....	« 130
• <u>Capitolo II</u> Il fermento teatrale a Napoli nel decennio 1910 - 1920	
• 2.1 Radici ed innesti: la complessità artistico-culturale italiana, napoletana ed italo-americana tra il 1910 e il 1920.....	« 141
• 2.2 L'Archivio di Stato di Napoli e la regolamentazione sul teatro: lo scandalo degli ufficiali di pubblica sicurezza, le tasse imposte sui biglietti e il caso Viviani, la censura sull'utilizzo delle divise in scena.....	« 153
• APPENDICE AL PARAGRAFO 2.2.....	« 167
• 2.3 Gli artisti napoletani e la guerra: dalla campagna in Libia al Teatro del Soldato.....	« 183
• 2.3.1 Gli artisti e la campagna patriottica per la guerra in Libia.....	« 183
• APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.1.....	« 193
• 2.3.2 La Prima Guerra Mondiale: gli artisti napoletani e il patriottismo cittadino.....	« 206
• APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.2.....	« 222
• 2.3.3 Gli artisti al fronte: il Teatro del Soldato.....	« 245
• APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.3.....	« 259

- **2.3.4** *Il Varietà per la Patria – Intorno alla guerra*: le due rubriche del <<Cafè-Chantant>> tra il 1915 e il 1918..... « 280
- APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.4..... « 287
- **2.4** <<La Follia di New York>>: la Prima Guerra Mondiale nella comunità italiana di New York..... « 296
- **2.4.1** Gli Italiani in America richiamati in guerra..... « 296
- APPENDICE AL PARAGRAFO 2.4.1..... « 301
- **2.4.2** *Le Macchiette Napoletane* di Riccardo Cordiferro: l'ironia sugli Italo-Americani richiamati in guerra..... « 306
- APPENDICE AL PARAGRAFO 2.4.2..... « 312

- **Capitolo III**
Recensioni e cronache teatrali nei giornali napoletani ed italo-americani
- **3.1** La critica teatrale napoletana: omertà e manierismo..... « 319
- APPENDICE AL PARAGRAFO 3.1..... « 330
- **3.2** I critici teatrali napoletani, all'inizio del Novecento: testimonianza storico-artistica e gusto critico..... « 335
- APPENDICE AL PARAGRAFO 3.2..... « 361
- **3.3** Un caso della critica teatrale napoletana: il debutto di *Chantecler* di Rostand a Parigi, in Italia e a Napoli..... « 385
- APPENDICE AL PARAGRAFO 3.3..... « 392

- **3.4** Gli artisti napoletani a New York raccontati dai cronisti teatrali italo-americani de <<La Follia di New York>>: Enrico Caruso, Nina De Charny, Francesco Amodio..... « 398
- APPENDICE AL PARAGRAFO 3.4..... « 416
- **3.5** Le macchiette napoletane di Riccardo Cordiferro: il teatro, la Piedigrotta di Harlem, il proibizionismo in America..... « 436
- APPENDICE AL PARAGRAFO 3.5..... « 446
- BIBLIOGRAFIA..... « 457

INTRODUZIONE

L'attenta analisi del decennio artistico 1910-1920, a Napoli, appare necessaria sotto diversi aspetti, poiché, nonostante esistano alcuni significativi contributi, manca in realtà uno studio sistematico su questo decennio, relativo ad alcuni aspetti poco approfonditi, o addirittura inediti, che caratterizzano l'ambiente culturale ed artistico napoletano di inizio Novecento.

La prima parte di questo lavoro di ricerca si è avvalsa della consultazione di numerose fonti eterogenee: non solo i più importanti studi sulla cultura napoletana tra Ottocento e Novecento, ma soprattutto i preziosi paratesti, come locandine e programmi di sala, ed in particolare i giornali, come i quotidiani ed i periodici artistici pubblicati, durante il decennio, a Napoli.

Per tale ricerca si rivela fondamentale la ricostruzione del clima culturale proprio del decennio '10-'20, dalla cui analisi si evince una specifica caratterizzazione della cultura partenopea che appare profondamente eterogenea. Il lavoro, infatti, si sofferma incessantemente sulla dualità tra passato e presente, tra tradizione ottocentesca ed apertura dei confini culturali ed artistici della città napoletana, non solo verso il Nord Italia, ma soprattutto verso l'Estero, europeo ed americano.

Si è ritenuto indispensabile, dunque, dedicare il I Capitolo alla descrizione dei personaggi attivi negli ambienti culturali, artistici e soprattutto giornalistici di Napoli, oltre alla descrizione dei principali eventi storici e culturali che interessano specificatamente la città, all'interno di un contesto culturale di stampo nazionale ed internazionale.

L'industrializzazione forzata, attraverso i contatti con le aziende ed i capitali del Nord, la Settimana Rossa e l'affermazione della classe operaia, fino all'avvento della guerra in Libia e della Prima Guerra Mondiale, sono tutti eventi storici che influiscono notevolmente sulla vita culturale ed artistica di Napoli, all'inizio del Novecento.

La descrizione del decennio procede attraverso un punto di vista specifico, cioè attraverso la testimonianza storico-culturale tramandata dai giornali editi a Napoli,

ma soprattutto dai periodici e dalle pubblicazioni giornalistiche di settore, cioè quelle teatrali ed artistiche. Fondamentale, proficua e preziosa, si è rivelata, senza dubbio, la ricerca dei periodici e dei paratesti svolta presso la sezione *Lucchesi Palli* e l'Emeroteca della Biblioteca Nazionale di Napoli, ma anche presso l'Emeroteca Tucci di Napoli, l'Emeroteca della Biblioteca Universitaria di Napoli, la Biblioteca Nazionale di Firenze e l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma.

Il I Capitolo si sofferma anche sull'evoluzione del giornalismo letterario nel Novecento napoletano, con una particolare attenzione rivolta alla Terza Pagina letteraria, descrivendo anche l'evoluzione del ruolo del giornalista, cioè quello dell'inviato all'Estero che si occupa anche di teatro.

Il I Capitolo si conclude con un doveroso riferimento al Futurismo a Napoli, argomento analizzato a fondo da numerosi studiosi, ma ineludibile punto di partenza nell'appassionato approccio a questo momento storico e culturale. In effetti l'interesse nei confronti del teatro sintetico e delle serate futuriste è il motivo scatenante l'attenzione al decennio posto in osservazione. L'attenta considerazione dei principali studi riguardanti il Futurismo napoletano, nel corso degli ultimi vent'anni, devia, però, l'analisi su un percorso a vasto raggio, che non solo non tralascia il Futurismo a Napoli, ma inserisce questo argomento in un'ottica che non è più provinciale o regionale, bensì di natura internazionale. Per questo motivo il paragrafo dedicato al Futurismo è corredato da un'appendice – la prima di numerose e ricchissime appendici inserite a corredo di molti paragrafi - in cui confluiscono i primi ed imprescindibili contributi e documenti giornalistici; citati, dunque, per quanto riguarda il Futurismo, il periodico satirico <<Sei e Ventidue>>, pubblicato a Napoli, ed il settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>. Quest'ultimo costituisce una delle fonti principali ed inedite dell'intero lavoro di ricerca poiché ci permette un'osservazione su due fronti, quello italiano, e dunque napoletano, e quello italo-americano. Un accenno, dunque, alla visione del Futurismo da parte degli Italiani e dei Napoletani, presenti nella città di New York, permette un diverso approccio all'osservazione della cultura degli emigrati in America. La consultazione di tutti i numeri del settimanale americano, dal 1910 al 1920, ha caratterizzato inoltre la ricerca, poiché, nonostante le frequenti citazioni riportate contributi firmati da Francesco Durante, è apparsa indispensabile l'attenta lettura di ogni singola pagina del ricco settimanale. Le annate del periodico sono conservate presso l'Immigration

History Research Center dell'Università del Minnesota. Grazie alla mediazione della Biblioteca Nazionale di Napoli, che si è attivata per un lungo prestito interbibliotecario internazionale, è stato possibile consultare tutti i microfilm; il materiale inviato dal Minnesota, infatti, non è digitalizzato. Le annate sono lacunose per quanto riguarda il 1912 e il 1913, quest'ultime conservate presso il Museo dell'Immigrazione di New York, destinate, dunque, ad una futura analisi. Il materiale in microfilm, che è stato affidato al laboratorio fotografico digitale della Biblioteca Nazionale di Napoli, è stato oggetto del mio lungo ed impegnativo lavoro di consultazione dei materiali.

Il II Capitolo, dedicato interamente al teatro e agli ambienti artistici napoletani, descrive ampiamente i generi attivi in città, attraverso importanti studi ed articoli giornalistici che rivelano, a volte, la natura di veri e propri saggi, firmati da drammaturghi, da importanti giornalisti e da letterati napoletani. Durante questi anni i giornali ci forniscono testimonianze e commenti riguardanti i programmi dei teatri italiani e napoletani, nello scontro tra i giovani che rifiutano il "vecchio" teatro francese e gli Impresari che, ancora, danno ampio spazio alla compravendita del prodotto artistico parigino, a scapito di quello nazionale. All'interno di questo secondo e ricchissimo capitolo confluiscono anche i documenti ritrovati nell'Archivio di Stato di Napoli, riguardanti alcuni accenni alla censura e ai controlli sulla messinscena, operati dalle varie giurisdizioni dei quartieri della città. L'analisi dei documenti conservati all'interno dell'Archivio di Stato di Napoli ha osservato una prima e necessaria restrizione, riguardante l'arco di tempo limitato al decennio. Attraverso la consultazione dei cataloghi, i documenti riguardanti gli anni 1910-1920 e le questioni legate prettamente al teatro napoletano, restringono la ricerca all'interno della sezione denominata <<Archivio di Gabinetto - Questura di Napoli - II parte - Disposizioni di Massa>>.

L'analisi dei documenti d'archivio ha portato alla luce alcune questioni fondamentali: lo scandalo dei palchi di Pubblica Sicurezza all'interno dei teatri napoletani, la censura riguardante l'utilizzo di divise in scena o di riferimenti alle Forze dell'Ordine all'interno dei testi drammaturgici, le tasse e le nuove regolamentazioni fiscali sui biglietti, oltre al caso "Viviani" e alle relative restrizioni riguardanti gli spettacoli con inserti musicali. I documenti analizzati si presentano

manoscritti o ciclostilati e, quindi, sono stati ricopiati interamente e riportati all'interno dell'appendice al paragrafo.

Uno dei punti più importanti dell'intera ricerca si rivela quello dedicato agli artisti al fronte, che caratterizza gran parte del II Capitolo, analizzando gli effetti della Prima Guerra Mondiale sugli ambienti artistici partenopei e sugli artisti napoletani richiamati in guerra, e svelando soprattutto i primi documenti assolutamente inediti sul Teatro del Soldato. Il primo approccio nasce attraverso le lettere degli artisti-soldato pubblicate sulle pagine del <<Cafè-Chantant>>, dal 1915 in poi, trasformando il periodico di settore in un attivo mezzo di comunicazione tra le famiglie rimaste in città e gli artisti richiamati a combattere. Anche il periodico artistico <<Cafè-Chantant>> costituisce un'altra delle fonti ineludibili di questo lavoro di ricerca. Da un'attenta consultazione dei cataloghi conservati presso la sezione *Lucchesi -Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli, emerge un unico numero del periodico conservato a Napoli e datato 26 settembre 1910. Tutti i numeri del <<Cafè-Chantant>>, dal 1910 al 1920, sono stati analizzati, infatti, grazie alla collaborazione della Biblioteca Nazionale di Firenze, dove sono conservati all'interno della "Sezione Rari". Attraverso l'intervento della Dott.ssa Gibbin che ha autorizzato, per due volte nell'arco di un anno, la consultazione da parte mia di tutti i numeri dell'intero decennio 1910-1920, è stato possibile effettuare, dopo una lettura di ogni singola pagina, un lavoro di accurata digitalizzazione di alcuni degli articoli indispensabili per questa ricerca, procedura autorizzata e lavoro realizzato dalla stessa Biblioteca Nazionale di Firenze. Questa fase della ricerca, ha portato alla luce non solo i programmi di Varietà dei teatri italiani e napoletani - già in parte analizzati da Paolo Sommaio, per quanto riguarda l'Ottocento ed i primi anni del Novecento - dimostrando quindi la mancata chiusura dei teatri a Napoli anche durante la guerra, ma ha rivelato notizie, nomi ed eventi - come la delegazione di artisti giunta a Roma, con a capo Libero Bovio, al cospetto del Ministro Orlando - di imprescindibile importanza storica e politica, oltre che artistica.

Dall'analisi delle lettere e degli articoli, ma soprattutto delle rubriche di guerra pubblicate tra le pagine del periodico artistico <<Cafè-Chantant>>, nasce l'immediato interesse verso la ricerca di documenti riguardanti il Teatro del Soldato, cioè di quella serie di spettacoli allestiti al fronte, dall'agosto al settembre 1917, per sollevare il morale dei soldati. Si tratta di documenti per lo più inediti e, a questo

punto della ricerca, considerati ineludibili all'interno del discorso intrapreso. Alcune notizie "spia" affiorano tra le pagine dei periodici, ma la ricerca approda presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, poiché nel periodico <<Cafè-Chantant>> si afferma che l'istituzione del Teatro del Soldato era stata affidata alla Società degli Autori. L'attuale SIAE gestisce oggi l'Archivio romano, in parte ancora inedito, e attraverso la collaborazione e l'intuito della Dott.ssa Lòcori, archivista attiva all'interno dell'Archivio del Burcardo, affiora un piccolo fascicolo da lei creato, in collaborazione con la dott.ssa Daniela Montemagno, al cui interno confluiscono locandine, alcune foto, e un collegamento diretto con il diario inedito dell'attore Egisto Olivieri. Questi importanti documenti sono stati inseriti all'interno di un'appendice fotografica e raccolti in un cd, di cui è corredato questo lavoro di ricerca. L'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, inoltre, conserva i verbali della Società degli Autori che ci forniscono notizie sul Teatro del Soldato, indicandone unicamente un resoconto finale. Anche attraverso le locandine degli spettacoli in scena al fronte, in occasione dell'organizzazione del Teatro del Soldato, si recuperano alcune notizie sorprendenti: si tratta di un corpus di documenti costituito da pochissime locandine, in ottimo stato.

La cospicua collezione privata, invece, conservata a Genova e curata dal ragioniere Francesco Maggi, si aggiunge ai documenti dell'archivio romano: Maggi ha messo gratuitamente a disposizione di questa ricerca le copie digitalizzate di tutte le locandine e delle foto del Teatro del Soldato che ha ritrovato nei mercatini o nelle case in Friuli Venezia Giulia ed in Trentino.

Il II Capitolo, non si sofferma solo sull'avvento della Grande Guerra, ma una parte è dedicata anche alla guerra in Libia, analizzata attraverso i contributi del periodico satirico napoletano <<Sei e Ventidue>>, ma anche attraverso il periodico <<Piedigrotta>>, i cui fascicoli dell'intero decennio 1910-1920, conservati presso la sezione *Lucchesi- Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli, sono stati interamente consultati nel corso di questo lavoro di ricerca, insieme al periodico <<La Canzonetta>>. Tutti i contributi sono riportati in appendice al paragrafo, pur tralasciando l'argomento specificatamente musicale, che non rientra nelle competenze di questo lavoro.

L'ultimo paragrafo del II Capitolo riguarda, ancora una volta, l'osservazione della Prima Guerra Mondiale attraverso gli occhi degli italiani in America. Il settimanale << La Follia di New York >> rivela un approccio diverso alla guerra e soprattutto da parte degli emigrati richiamati in guerra. A corredo del paragrafo vengono, dunque, riportate, in appendice, alcune macchiette napoletane, pubblicate ogni settimana da Alessandro Sisca, alias Riccardo Cordiferro, fratello del direttore del giornale, Marziale Sisca. Le Macchiette descrivono fatti politici, manifestazioni, festività, celebrazioni o semplici aneddoti, in forma dialogata, quasi drammaturgica, ambientando eventi e storie nelle comunità italiane e nei distretti di New York, utilizzando una lingua ibrida, cioè un napoletano con inserti di parole in lingua inglese napoletanizzata.

Il III ed ultimo Capitolo è interamente dedicato alla critica teatrale napoletana: cronache e recensioni teatrali descrivono l'ambiente artistico partenopeo, con un particolare riferimento ad alcuni nomi della critica teatrale che opera a Napoli, descrivendo e distinguendo stili, approcci, linguaggi, teatri e generi teatrali. L'attenta osservazione di giornali, periodici e rubriche teatrali, crea un ricco elenco in cui, per la prima volta, si identificano le firme più importanti, appartenenti ad un vero e proprio ambiente caratterizzato dalla critica teatrale attiva a Napoli, all'inizio del Novecento: da Riccardo Forster, a Giuseppe Pagliara, Pasquale Trama, Alfonso Fiordelisi, Ugo Scalingo, P.C. Dario. Questi critici teatrali napoletani si occupano di generi diversi ed il loro stile viene messo a confronto, attraverso la lettura ed analisi delle recensioni che riguardano i più importanti spettacoli in scena a Napoli, tra il 1910 e il 1920.

Le recensioni e le rubriche teatrali sono state estrapolate attraverso l'attenta analisi di numerosi giornali - <<Il Mattino>>, <<Il Pungolo>>, <<La Maschera>>,<<Don Marzio>>, <<Sei e Ventidue>> - conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, all'interno delle sezioni *Lucchesi-Palli*, ma anche presso la Sezione Napoletana, l'Emeroteca "Matilde Serao" e la Sezione Periodici della stessa Biblioteca Nazionale. Alcuni numeri mancanti sono stati recuperati presso la Biblioteca Universitaria di Napoli, l'Emeroteca Tucci di Napoli e l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

Tutto il materiale è stato catalogato e conservato attraverso digitalizzazioni effettuate dalle stesse biblioteche o riproduzioni fotografiche effettuate con una macchina fotografica personale. La maggior parte del lavoro, dunque, durante il reperimento di materiale e di documenti, durante il primo anno di lavoro, è stata caratterizzata da una quotidiana conservazione di centinaia di foto, catalogate in base al titolo del giornale, all'anno e al mese del numero. Il lavoro di riscrittura è stato, dunque, effettuato nel corso dell'ultimo anno, attraverso l'utilizzo non solo della macchina fotografica, ma anche di due computer, per l'esigenza di trascrivere manualmente il contenuto degli articoli, dal momento che è risultato impossibile utilizzare i più comuni programmi di conversione OCR per vari motivi, come la grana dell'inchiostro delle pagine dei giornali, a volte scolorita o poco visibile e l'eccessivo numero di caratteri alfabetici presenti in ogni file fotografico, non sempre riconoscibili dal programma.

Occorre ricordare che uno dei paragrafi del III Capitolo è dedicato interamente al fenomeno teatrale *Chantecler*, cioè all'atteso debutto dello spettacolo di Rostand che riempie le pagine dei giornali napoletani e attiva la critica teatrale partenopea per ben un anno, dal gennaio 1910 al gennaio 1911, riportando le principali firme in calce alle lunghe recensioni e cronache, sottolineando l'intenso rapporto che intercorre tra l'ambiente teatrale napoletano e quello francese, seppur con giudizi discordanti.

Il settimanale <<La Follia di New York>> è fonte imprescindibile anche di questo capitolo, poiché contiene le cronache teatrali dei cronisti italo-americani che raccontano le gesta di Enrico Caruso, di Nina de Charny e di Francesco Amodio, nei principali teatri di New York, spostando l'osservazione sul teatro napoletano attivo in America.

L'ultimo paragrafo, in conclusione, riporta le macchiette napoletane firmate da Riccardo Cordiferro, selezionando degli specifici argomenti, attraverso un'indispensabile selezione rispetto alla mole di materiale pubblicato ogni settimana da questo autore. Infatti, oltre alle macchiette riguardanti la guerra e la vita degli emigrati italiani a New York, già citate, si è scelto di analizzare due argomenti considerati inediti, cioè la nascita del concorso di Piedigrotta, all'interno dei diversi distretti della città statunitense, e l'avvento del proibizionismo in America, che coinvolge gli Italiani con una limitazione inaspettata. Anche all'interno di queste

macchiette, anch'esse riportate in appendice al capitolo, la lingua ed i personaggi sono tratti dal mondo partenopeo, influenzato ormai dalla cultura americana.

CAPITOLO I

LA CULTURA NAPOLETANA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

1.1 Tra idealismo e realismo: dalla cultura regionale a quella nazionale

Lo studio del decennio culturale ed artistico napoletano, che va dal 1910 al 1920, si sviluppa attraverso due importanti percorsi: da un lato la ricerca degli studi pubblicati e dei documenti inediti riguardanti il decennio di riferimento, dall'altro l'analisi dei numerosi studi che evidenziano le trasformazioni del panorama socio-culturale, napoletano e italiano, nel passaggio dall'Ottocento al Novecento.

L'ambito di studio pone in luce una cospicua mole di materiale, reperito non solo attraverso i carteggi e i documenti d'archivio, ma soprattutto attraverso i giornali dell'epoca, poiché il mezzo a stampa costituisce, dall'Ottocento in poi, uno dei più importanti canali di diffusione della cultura nazionale.

Napoli è un importante centro culturale ed artistico e ciò è evidenziato fortemente anche e soprattutto dalle pagine di numerosi quotidiani e periodici che i giovani intellettuali dell'epoca, ma non solo, utilizzavano per confrontarsi, pubblicando testi di varia natura, dalle novelle, ai romanzi a puntate, ai testi teatrali, alle poesie e alle canzoni, ma anche ai diari di guerra e alle lettere degli artisti dal fronte.

Gli studi di Antonio Palermo, rivolti all'attenta analisi della cultura letteraria napoletana tra Ottocento e Novecento, costituiscono un contributo imprescindibile per intraprendere l'analisi della profonda trasformazione che attraverserà la cultura letteraria ed artistica napoletana dopo l'Unità d'Italia. I saggi *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento (1883-1915)*¹, *Dopo il '60*², *La vita letteraria*³, sono scritti attraverso cui è possibile comprendere ed analizzare le cause e gli effetti del

¹ A. Palermo, *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento (1883-1915)* in, *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno di Napoli 28 Novembre - 1 dicembre 2001 Università "L'Orientale"*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003.

² A. Palermo, *Dopo il '60*, in *Napoli dopo un secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961.

³ A. Palermo, *La vita letteraria*, a cura di F. Tessitore, *Napoli lungo un secolo*, Napoli-Milano, Editoriale Scientifico, 1992.

passaggio storico, politico e sociale nell'Italia post risorgimentale e post unitaria. I protagonisti⁴, citati all'interno delle pagine firmate da Palermo, sono gli esponenti principali di una cultura prettamente napoletana, che percorre un articolato passaggio attraverso i due secoli⁵. Lo studioso pone una domanda fondamentale: «< si può allora considerare una storia lineare questa della Napoli postunitaria, a dispetto della svolta individuata negli anni Ottanta?>>⁶. Se Palermo mette in luce una distinzione tra le due culture, quella ottocentesca e quella novecentesca, pur con frequenti punti di contatto, Emma Giammattei sottolinea, invece, il legame costante con la cultura precedente, parlando pur sempre di “ripresa”⁷, definizione crociana apparsa nel capitolo dedicato alla *Vita letteraria a Napoli dal 1869 al 1900*, all'interno della *Critica*, tra il 1909 e il 1910.

Secondo Giammattei, il passaggio tra i due secoli costituisce l'affermazione della consapevolezza di un'esistenza e, quindi, non solo di un'importante presa di coscienza sull'individuo, ma anche di una netta distinzione tra una cultura regionale

⁴ Palermo cita Mastriani, Serao, Di Giacomo, Miranda, Russo, Viviani, Gaeta in *La vita letteraria*, oltre a Mezzanotte e Lauria in *Dopo il '60*, e Verdinois, Imbriani, Ricci, Galdieri e de Zerbi in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*.

⁵ Se da un lato la cultura ottocentesca romantica decade, dall'altro emergono nuove correnti di pensiero come il Verismo e l'Idealismo crociano antipositivista, di cui parla Antonio Palermo in *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento*, che determinano, ancora a lungo, il confronto tra passato e futuro. L'anti manzonismo crociano, gli ambienti culturali francesi, le figure di Carducci e D'Annunzio, correnti e personaggi di cui si occupa anche Emma Giammattei in *La letteratura 1860-1970*, i costanti influssi della cultura europea, quelli ibseniani o riguardanti il naturalismo francese, e quelli “locali”, distinti tra il laicismo antimanzoniano il positivismo anticrociano, l'irrazionalismo decadentista e l'innovazione provocatoria futurista, rendono Napoli il più importante e prolifico centro culturale ed artistico del Meridione, nel fecondo, complesso e contraddittorio passaggio dal XIX al XX secolo.

⁶ A. Palermo, *Letteratura e cultura a Napoli tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 81-82: «< [...] è innegabile che non mancano affatto gli elementi di una lineare continuità, oltre quello capitale, s'intende, della piena attività di servizio conservata dai più dei nostri autori nei primi decenni del nuovo secolo. Tra gli elementi più rilevanti della continuità ci pare che vi sia un vistoso legame fra la loro diffusa indifferenza-intolleranza verso i generi letterari e il rifiuto teorico che ne farà, sin dalla prima *Estetica* del 1902, Croce>>. Conclude aggiungendo «< [...] e tuttavia, come si è cercato di mostrare, a prevalere nel secondo segmento della nostra storia postunitaria è la sua diversità rispetto al primo. Ce lo rivelano, per non dir altro, gli innesti riusciti, la messa a frutto di poetiche estranee al grande sistema, variamente realistico, che aveva governato i primi decenni postunitari della letteratura napoletana>>».

⁷ E. Giammattei, *La letteratura 1860-1970*, cit., p. 398: «< il periodo propriamente artistico e creativo della cultura napoletana vi risultava già concluso, per far posto nel Novecento, quasi in un organico alternarsi di sistole e diastole, al movimento di pensiero, “ripresa e ringiovanimento della tradizione del 1860” >>».

ed una cultura nazionale. La complementarità e compresenza di idealismo⁸ e di realismo all'interno dell'ideologia crociana, ma anche di tutta la cultura di "trasformazione" che è quella di inizio secolo, è sintomo di un passaggio culturale che non è caratterizzato da un processo nettamente concluso, poiché la rottura determinante, costituita dalla data del 1861 e, quindi, dall'Unità d'Italia, non ha ancora esaurito la sua onda d'urto, dando vita, invece, ad un'evoluzione in cui convivono aspetti eterogenei. Poiché, dunque, il cambiamento repentino è avvenuto a metà secolo e non alla fine, ciò che si determina durante gli ultimi decenni dell'Ottocento si protrae ancora agli inizi del nuovo secolo, mescolandosi ad inevitabili innovazioni e a cambiamenti che nascono all'interno di un delicato e fondamentale passaggio storico-temporale. La coesistenza di elementi del passato, e di quelli del presente multiforme e non ancora culturalmente ed artisticamente identificato secondo una specifica linea, e quelli di un futuro prossimo, caratterizzato da momenti di profonda rottura, determina un'eterogenea natura all'interno della cultura letteraria ed artistica italiana di inizio secolo, ma soprattutto all'interno della temperie culturale napoletana. Quest'ultima appare bisognosa di un'analisi, soprattutto per il decennio 1910-1920, che tenga conto della mescolanza di generi e di forme, coesistenti e conviventi negli stessi anni e in una stessa città. L'Unità d'Italia e l'avvento della Prima Guerra Mondiale appaiono, dunque, come due punti di riferimento fondamentali, poiché evidenziano quel particolare periodo collocato tra gli anni *post quem*, quelli dopo il 1861, e quelli *ante quem*, precedenti al 1914, senza escludere le trasformazioni socio-culturali ed economiche avvenute durante il primo conflitto mondiale. Gli anni che vanno dal 1910 al 1920 appaiono, quindi, difficilmente identificabili secondo linee o correnti specifiche, ma proprio per questo motivo si rivelano estremamente ricchi.

Croce, nell' Appendice al suo importante lavoro dal titolo *La vita letteraria a Napoli*, sottolinea la forte natura partenopea della nuova letteratura, pur contemplando, in

⁸ Emma Giammattei e Raffaello Franchini confermano ripetutamente la fondamentale evoluzione che subisce l'Idealismo in questo decennio.

Franchini sottolinea: << [...] dispostissimo a riconoscere che l'idealismo nuovo, in quanto procede più cauto d'una volta e vuol dar conto d'ogni passo che muove, può ben designarsi come idealismo critico, o come realismo idealistico, e perfino (ove per metafisica s'intendano le forme arbitrarie del pensiero) come idealismo antimetafisico>> in R. Franchini, *La cultura a Napoli da De Sanctis a Croce*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, vol. X, p.177.

parte, l'influsso nazionale ed estero⁹. È importante, in questo contesto, anche il riferimento alla teoria crociana, evidenziato da Emma Giammattei, cioè la dualità tra "piccola storia" e "grande storia"¹⁰. La studiosa definisce perentoriamente ciò che sta avvenendo all'interno della cultura italiana, in relazione a quella napoletana che, inevitabilmente, rimane coinvolta in questo processo, caratterizzato, alternativamente, da stasi e da violente trasformazioni.

La cultura napoletana, in questa alternanza tra regionalismo e nazionalismo, gode della presenza di importanti spartiacque storici, soprattutto se osserviamo il periodo precedente al conflitto mondiale: parliamo della legge per il Risascimento, emanata alla fine dell'Ottocento, i cui effetti si protraggono anche nei decenni successivi, ma anche le leggi del 1904, attraverso cui il territorio napoletano viene investito dall'industrializzazione, aprendo la città ai contatti con le aziende e con le industrie del Settentrione, non senza esiti negativi. Tessitore parla di trepidazione per il futuro, ma anche di malinconia per il passato che viene cancellato, smorzando l'impatto rivoluzionario a lungo termine che, invece, avrebbe dovuto avere la Legge del 1904¹¹. Questo evento storico, di cui parleremo successivamente, influisce inevitabilmente sulla cultura cittadina e regionale, così come il rapporto con il resto del mondo non è caratterizzato unicamente dall'emigrazione di massa, ma bensì anche da intensi rapporti lavorativi tra centinaia di artisti ed autori napoletani con i

⁹ B. Croce, *La vita letteraria a Napoli*, Bari, Laterza & Figli, 1947, pp. 350-51: « la nuova letteratura nasceva, dunque, in Napoli principalmente sotto l'influsso francese, mediato in parte da quello di Milano (il Pica dedicava il suo libro al critico letterario del *Sole*, felice Cameroni, propugnatore del verismo); ma era, nonostante quell'esempio e nonostante alcune palesi imitazioni, cosa nostra; non solamente perché fatto personale e originale nei temperamenti artistici nei quali si manifestò (come nella Serao e nel Di Giacomo) ma perché, come si è notato, si riattaccava a qualcosa d'indigeno: al realismo, più volte tentato da scrittori della generazione precedente, e alle tendenze che si erano già mostrate nella pittura. [...] e anche il D'Annunzio, nell'affermare, attraverso le imitazioni, un carattere affatto proprio, si rivelava, per certi aspetti, congiunto col movimento meridionale, di una realismo spesso brutale, ma spesso anche potente. [...] »>>.

¹⁰ Ivi, pp. 104-105: «così, alle soglie del Novecento, Croce si lascia alle spalle, in virtù di uno storicismo vitale che esautorava la luttuosità del rimpianto, la passione campanilistica nutrita da tanti amici e sodali del suo primo tempo di erudito e studioso locale, e mette in campo il valore che guiderà larga parte delle strategie crociane in sede di critica militante, ovvero "l'italianità"»>>¹⁰. «In mezzo c'è il passaggio dalla *storia piccola* alla *storia grande*, per fruire della opposizione teorizzata in un saggio del 1909 sulla *Kulturgeschichte*, c'è la polemica contro la critica regionale, c'è l'attenzione alla vitale dialettica che deve instaurarsi fra culture regionali e cultura nazionale. C'è soprattutto, la centralità attribuita, in siffatto progetto, alla letteratura come momento conoscitivo ed anzi, senz'altro, fondativo: la letteratura, insomma, intesa e promossa come attività, "concentrazione spirituale" e "ricerca del vero"- così come nel primo numero della "Critica"»>>.

¹¹ *Napoli lungo un secolo*, a cura di F. Tessitore, cit., p. 50

teatri francesi, tedeschi, londinesi e soprattutto americani. Artisti che poi rientravano in Patria, mantenendo solidi contatti con questi Paesi.

Ciò che è stato evidenziato all'inizio di queste pagine, cioè la limitata unità di pensiero nel decennio 1910-1920, anche all'interno dello stesso percorso crociano, è sintomo di un'evoluzione della cultura regionale che non rimane ancorata al proprio territorio, evidenziando invece un'apertura nazionale ed internazionale. Salvatore Di Giacomo, per esempio, è uno degli autori "simbolo" che inserirà nelle sue novelle il << bisogno di spiegare le contraddizioni derivate dal cambiamento >>¹².

Antonio Palermo si riferisce alla *Letteratura italiana nel secolo XIX*; le considerazioni del De Sanctis costituiscono un prezioso riferimento che, pur collocandosi in un periodo antecedente a quello della nostra ricerca, è fondamentale per la comprensione della complessa evoluzione della cultura napoletana novecentesca. De Sanctis, infatti, parla di classicismo e di romanticismo in lotta¹³.

Anche Croce descrive il grave cambiamento che colpisce la classe culturale napoletana, a causa della morte di letterati illustri, tra cui lo stesso De Sanctis, ma anche Spaventa ed Imbriani¹⁴.

Le *Lettere* di Renato Serra del 1914, prezioso contributo nello studio del passaggio dall'Ottocento al Novecento e nell'approccio al nuovo secolo, sono l'ulteriore testimonianza di una situazione culturalmente e artisticamente confusa, ma ricca¹⁵. Le parole di Serra, che nulla fanno sperare su questa nuova epoca, lette, invece, attraverso gli occhi e la consapevolezza dei nostri tempi, dimostrano la complessità della produzione e della formazione culturale degli uomini protagonisti del decennio 1910-1920: << coloro che cinquant'anni fa si sarebbero contentati di scrivere un sonetto colle rime di amore e di cuore, oggi son capaci di stamparti una novella impressionistica, un poema in prosa convulsa, e subito dopo uno studio di critica estetica. Soltanto oggi la gente li prende un poco sul serio. Li considera con rispetto,

¹² T. Iermano, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2009, p. 14.

¹³ Cfr. A. Palermo, *Dopo il '60*, in *Napoli dopo un secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiana, 1961, p. 363.

¹⁴ Cfr., *ivi*, pp. 328-329.

¹⁵ Cfr. A. Palermo, *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento (1883-1915)*, cit., pp. 78-79.

e qualche volta li legge con attenzione. E si annoia. C'è stato un po' di rumore ancora ieri fra dannunziani e anti dannunziani, fra crociani e positivisti; ma è spento. C'è il tipo di prosa realistico-impressionista per le descrizioni e per le novelle, e c'è il tipo di prosa letteraria, stilizzata, per le altre occasioni; sono tipi così usuali che la stessa persona, che ha scritto una novella oggi in prosa nervosa e un po' moderna, quando passa dall'articolo di storia tira fuori subito il periodo carducciano: lo stesso giornalista che ha mandato una corrispondenza dall'Egeo tutta colore e armonie dattiliche, non s'accosterà al libretto di versi della mezza signorina incontrata al «Lyceum» senza chiudersi nello stile dottrinario, in cui le antitesi e le astrazioni rappresentano la critica. C'è il tipo per gli sfoghi personali, con notazioni di paese e parentesi liriche; c'è il tipo per la poesia provinciale, per il verso storico da teatro, per lo scritto polemico, per l'impressione pittorica, per tutto insomma. Forse che nei libri di lettura per le scuole tecniche, dove hanno già messo le corrispondenze dei giornalisti, non c'è il posto bell'è fatto per metà dei futuristi (i motori, il telegrafo senza fili, la galleria di Milano, ecc.)? >>>¹⁶.

Serra afferma, inoltre, che l'influsso proveniente dall'Estero sembra essersi arrestato, ma in realtà sappiamo che la cultura francese costituirà, ancora a lungo, un elemento preminente rispetto a quella napoletana. Alcuni giornali dell'epoca sottolineano, infatti, la grande attenzione che l'Italia, e Napoli, dimostrano nei confronti della cultura francese, così come diffusi appaiono l'interesse e la curiosità per i cartelloni teatrali e per gli avvenimenti che si svolgono a Parigi e viceversa si rivela fondamentale anche l'attenzione che la Francia rivolgeva alle nostre produzioni¹⁷,

¹⁶ R. Serra, *Le lettere*, in *L'Italia di oggi*, Serie I, n. 6, Roma, C. A. Bontempelli Editore, 1914, pp. 36-39.

¹⁷ - - , *Un giudizio francese sul teatro italiano*, in <<Il Pungolo>>, 25-26 luglio 1910: << Il Temps scrive nella sua Rivista teatrale un articolo sul teatro italiano dei nostri ultimi tempi. Dopo aver notato l'influenza che ha nell'arte l'opera di Gabriele D'Annunzio, il giornale osserva come trovi migliori l'opera *L'amore dei tre Re* di Sem Benelli e la *Cena delle beffe* dello stesso autore. Il giornale parla poi di *Tristano e Isotta* di Ettore Moschino e dice che il lavoro non ha avuto l'accoglienza che si meritava perché il soggetto è troppo conosciuto. Il giornale aggiunge la stessa critica per l'opera del Soldano e di altri autori italiani. Il Temps esamina quindi il teatro dialettale e parla specialmente delle ultime opere rappresentate in Italia. Dopo di aver lodato il colore dell'opera napoletana, loda la freschezza idillica dell'opera toscana e specialmente della commedia *I' pateracchio* di Fernando Paolieri; la verve e la verità del lavoro del Novelli, la fedeltà storica dei Mondragone e della novella del Calcio. Infine il giornale segnala il vivo interesse della *Regina* di Guelfo Civinini e la psicologia profonda del *viale dei Platani* e degli *Esuli* e termina facendo un vivo elogio al teatro inaugurato da Nino Martoglio>>.

soprattutto quelle liriche e musicali di cui il simbolo italiano all'Estero era il napoletano Enrico Caruso¹⁸.

La fama che la cultura artistica italiana raggiunge oltre i confini, in Francia ha anche i suoi acerrimi oppositori: <<convinti di essere vittime della preferenza che il direttore dell' *Opéra Comique* accorda alla musica italiana, i compositori francesi si dichiarano decisi ad una viva agitazione e, poiché il teatro dell'Opéra Comique è teatro sovvenzionato dallo Stato, i protestatarii (*sic*) reclamano l'intervento dei pubblici poteri. La lotta è aspra e incresciosa. Aspra per l'accanimento di coloro che l'hanno provocata, incresciosa perché vi è in essa un nuovo e gravissimo sintomo di quel protezionismo artistico francese, che sconcerta quei sani criterii (*sic*) di fratellanza, che dovrebbero riunire tutti gli artisti, come in una sola e grande famiglia nel mondo. [...]>>¹⁹. Segue un'accesa discussione sul rapporto tra pubblico e opere: il pubblico francese acclama le opere italiane, aumentando notevolmente gli incassi dei teatri, ma limitando la diffusione delle produzioni francesi. L'autore dell'articolo, Ludovico Schisa, pone la questione davanti ad un interrogativo: il pubblico francese predilige le opere italiane per scelta personale o, forse, l'imposizione di queste opere sui cartelloni francesi presuppone un sicuro e lauto guadagno da parte degli impresari in Francia? Serra, nel 1914, affermava dunque, erroneamente, che << la stessa mancanza di imitazione straniera, la moderazione degli entusiasmi e delle mode, che abbiamo accettata come un segno di italianità, si riduce in fondo a mancanza di passione e di intelligenza>>²⁰ ma aggiunge, e questo lo si evince anche dall'articolo

¹⁸ In un lungo articolo de <<Il Mattino>>, anonimo, si riporta l'intervista rivolta a Gregorio Astruc, ideatore ed organizzatore di numerosi eventi parigini, a cui parteciparono artisti e cantanti provenienti da tutti Paesi d'Europa. Astruc decise, quindi, di portare a Parigi anche un'intera stagione di opera italiana. Così affermava all'interno dell'articolo intitolato *Una grande stagione di opera italiana a Parigi (servizio speciale del Mattino)*, in *Il Mattino* 9-10 aprile 1910, anno XIX: <<[...] Dopo aver fatto conoscere l'arte lirica e coreografica russa e certe produzioni tedesche come la «Salome» di Strauss, pensavo che sarebbe interessante rendere all'Italia musicale l'omaggio che le era dovuto. Ed è così che sono stato indotto a presentare una serie di spettacoli italiani. [...] – Voi avrete naturalmente fra i vostri tenori Caruso? Bene inteso. Caruso figurerà a capo di tutti. [...]>>.

¹⁹ L. Schisa, *La Francia teatrale: i compositori di musica francesi contro Puccini; un'aspra campagna contro la musica italiana*, in <<La Maschera>>, Anno VI, n.31, 20 novembre 1910, pp. 3-4.

²⁰ Ivi, p. 39.

precedente, che: << certo, la stagione appare un po' grigia, un po' fredda, in confronto di ieri, anche di là delle Alpi>>²¹.

In realtà il mondo culturale, e soprattutto quello artistico, italiano e napoletano, convive, durante i primi anni del decennio 1910-1920, con il sentimento del ricordo di una Napoli che fu (Aniello Costagliola scrive appunto *Napoli che se ne va*²² analizzando, nel 1918, l'evoluzione del teatro dialettale napoletano agli inizi del Novecento), sentimento spesso riportato tra i versi delle canzoni in voga durante gli anni 1910-1912²³, poi soppiantato dal patriottismo e dalle canzoni di guerra e di partenza²⁴, ma convive anche con una continua attenzione nei confronti dei Paesi stranieri, visti non solo come meta lavorativa, ma anche come luogo di confronto culturale, che possa essere fonte di imitazione o elemento di contrasto con la forte italianità nascente. Basti pensare alle problematiche inerenti alla traduzione o alla vendita dei testi teatrali italiani all'Estero, e alla campagna combattuta da Roberto

²¹ *Ibidem*.

²² A. Costagliola, *Napoli che se ne va. Il teatro e la canzone*, Napoli, Giannini edizioni, 1918.

²³ S. Ragosta (versi), G. Napoli (musica), *'A canzona 'e Pusilleco*, in <<Piedigrotta Pierro>>, Anno XV, 1910:

« [...] Ah st'aria de Pusilleco
overo ch' 'e 'nu balzamo!
S'è ditto 'a tanta secule
ch' è 'a primma rarità.
Ma 'e gente d'ogge vedono
ca tutte sti delizie
cu' 'e grazie 'e chesta femmena
nun hanno che ce fa! [...]»;

²⁴ E. Milano (versi), E. A. Mario (musica), *Sentinella nnamurata!*, in << Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, Anno XXII, n.29-30-31, 7-8 settembre 1912:

« [...] Doie cose t' 'agg' 'a dicere:
'e mamma 'un te scurdà,
e po, parlame 'e Napule,
d' 'o mare 'e 'sta cità.
Che be li tiempe, a Napule,
te l'arricorde o no?
Ma si nce torno, crideme,
tutto me sconto, oi Ro'!
[...]».

Bracco nei confronti delle traduzioni²⁵. In una lettera che fa riferimento al periodo 1910-1914, l'autore napoletano scrive a Stanislao Manca ed esterna il suo rifiuto nei confronti del mercato delle commedie francesi.²⁶ Attraverso le parole di Bracco, si evince l'affannosa ricerca degli artisti e degli autori del tempo, soprattutto in ambito teatrale, nel farsi riconoscere all'Estero come autori con una specifica identità nazionale. Così scriveva, tra il 1904 e il 1910: << Mio caro Stanislao, mi faresti il favore di dirmi chi ha mandata da Parigi la notizia riguardante la mia FINE DELL'AMORE "aux Bouffles Parisiens?"[...] È vero del resto che l'ottimo Bour,

²⁵ Lettera di Roberto Bracco a Lucio D'Ambra, 27 gennaio 1912, Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Rasi, coll. AUT-021-A06-21: <<[...] cotesti forestieri che pubblicano dei volumi sul teatro italiano sono un castigo di Dio! Raccolgono qualche chiacchiera, vanno a teatro quattro o cinque volte, leggiucchiano superficialmente qualche volume, si mettono davanti qualche articolo scritto da qualcuno dei nostri critici più disinvolti, e giù...parole su parole, con una confusione fantastica, con una improntitudine meravigliosa! Di me vorrei che l'egregio Mac Leod dicesse soltanto questo: "Roberto Bracco è l'autore di una trentina di lavori teatrali, (d'ogni specie e d'ogni dimensione), di parecchi libercoli di novelle e di parecchie centinaia d'articoli per giornali, riviste, ecc: Che cos'è? che cosa vale? Che rappresenta? Vattel'a pesca (*sic*). La maggioranza degli italiani non lo sa. Sarebbe strano che lo sapessi io!". [...] Intanto si capisce che non posso negare il mio consenso per la pubblicazione dei brani delle mie così dette opere. Se lo negassi, sembrerei scortese a te, sembrerei un posatore al signor Load. Mi permetto soltanto di dare il mio consenso a una condizione: che i brani siano tolti dalle edizioni meno scorrette (ce n'è di quelle in cui intere scene sono irriconoscibili)>>. Le lettere di Roberto Bracco a Lucio D'Ambra sono pubblicate nella raccolta firmata da Antonella Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento : lettere inedite a Stanislao Manca, Adolfo Re Riccardi, Luigi Rasi, Francesco Pasta*, Lanciano, Carabba editore, 2003. Altre lettere di Bracco sono state pubblicate da Paola Daniela Giovanelli, "... I *posteri sapranno che siamo stati amici": lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e Dario Niccodemi, Napoli, Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, 2002; P. Iaccio, *Lettere a Laura. Roberto Bracco*, Sorrento, F.lli Di Mauro editori, 1994; *Lettere : Roberto Bracco a Ruggero Ruggeri*, a cura di M. Tortora, Napoli, Grauseditore, 2006; *Lettere da Napoli : Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli...*, a cura di G. Infusino, Napoli, Liguori, 1987.

²⁶ Lettera di Roberto Bracco a Stanislao Manca (senza data), Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Manca, coll. AUT-021-A0-43:<< memore della tua amicizia sempre uguale e della tua serenità veramente singolare, ti scrivo... scrivo a te, e non ad altri. Sento che la tua amicizia e la tua serenità mi ascolteranno volentieri. Hai letto il trafiletto parigino del Caproni (14 novembre)? Certamente. E avrai capito che l'autore sono io, e l'importatore è il solito Re Riccardi. Ciò che racconto al vecchio corrispondente è vero - ma non è tutto - io osai dire, lungi, a lui e ad i suoi colleghi cose atroci, alle quali nessuno rispose. A Parigi, ti giuro, ne ho viste delle belle. E giacché il vecchio Caproni mi accusava di essere un cattivo italiano, io fui costretto a dimostrare come io fossi migliore italiano che lui e i suoi colleghi. E, per ciò che riguardava la famosa importazione delle commedie francesi, dissi d'essere scandalizzato di quello che io aveva constatato. [...] Tutti i corrispondenti italiani fanno d'accordo con gli importatori. E - disgraziatamente- non mi risultava che Re Riccardi fosse il più furbo e il più pratico. I corrispondenti fanno più réclame alle commedie che devono essere - o furono state - comperate dagli importatori di cui essi sono gli agenti. Né più, né meno. Dalla mia discussione il vecchietto pare essere colpito (e davvero il colpito non era lui ma il suo aiutante che è del resto una cara e buona persona e non ha altro torto che quello d'essere in bolletta). E adesso lui il vecchietto, s'è graziosamente vendicato. Pazienza! Io potrei rispondere e dire cose non so se più tristi o divertenti; ma non lo faccio: 1 perché i corrispondenti italiani mi hanno colmato di cortesia, 2 perché mi forniscono della gran buona gente e agiscono per ragion d'urgenza e inconsciamente, 3 perché il Caproni è troppo vecchiarello, 4 perché in Italia non è consentito polemizzare a che ha la sventura d'essere autore di commedie>>.

non so perché (vedi come divento modesto) ha una certa predilezione per me. Egli ha rappresentato ben quattro cose mie: IL TRIONFO, INFEDELE, DON PIETRO CARUSO, MASCHERE, mentre che (*sic*) non ha rappresentato che un solo lavoro di Rovetta, un solo di Praga, un solo di Butti, un solo di Camillo Antona-Traversi, un solo di Lopez. Questa, bene o male, è la verità. [...] Bour è un attore e quindi ha degli attori tutti i capricci e tutte le fisime. Io non mi sono mai troppo illuso per la sua preferenza. Nondimeno, io non posso rinunciare alla constatazione d'un fatto che mi giova. Il FRUTTO ACERBO sarà rappresentato a Vienna, a Berlino e a Budapest dove furono rappresentati i seguenti miei lavori: INFEDELE, DON PIETRO CARUSO, LA FINE DELL'AMORE, MASCHERE.[...] Per ora tutto è combinatissimo. E capirai che dopo le proposte di Roma, l'accettazione di tre teatri esteri importanti è stata per me un gran conforto. Ti accludo pure un pezzo di cartolina giunta poco dopo le batoste. Il mio traduttore mi annunciava [...] un fortissimo nemico in Italia. Quell'uomo è sempre lo stesso! Perché il nemico uno solo può essere²⁷. Caro Stanislao non voglio seccarti di più. Ti ringrazio anticipatamente e con l'antico affetto ti abbraccio. Tuo Roberto.>>²⁸.

Roberto Bracco è uno dei più attivi protagonisti del decennio in analisi, e accanto a lui compaiono autori, sia letterari che teatrali, giornalisti e numerosi artisti che si occupano anche di letteratura. Molti provengono dalla cultura ottocentesca post unitaria, ma sono impegnati anche in varie e diverse attività culturali. Il rifiuto dei generi, legato fortemente al pensiero crociano, e la mescolanza di questi che invece caratterizza i protagonisti del periodo, diventano gli elementi che identificano una produzione florida, eterogenea e a tratti disordinata, considerata spesso erroneamente, proprio per questi motivi, di valenza inferiore rispetto alla precedente.

<< Nel 1910, il racconto storiografico di Croce *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* ripercorre l'alterna vicenda tra la fine di una stagione letteraria, fiorita tra il 1870 e il 1895 e la rinascita di una cultura filosofica, neo-hegeliana, e considera, per la prima volta, l'oscillazione organica della cultura napoletana otto-novecentesca fra

²⁷ Bracco apporta una sottolineatura a questa frase.

²⁸ Lettera di Roberto Bracco a Stanislao Manca, (s.d.), tra 1904 e 1909, Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Manca, coll. AUT- 021-A01-27.

modello giornalistico-letterario e modello critico-intellettuale>>>²⁹. Gli elementi che Emma Giammattei cita, descrivono in poche righe alcuni degli aspetti fondamentali della cultura napoletana all' inizio del Novecento. Inevitabile considerare fondamentali gli studi e le teorie crociane, che influenzarono fortemente il percorso artistico e culturale di numerosi autori napoletani, attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo³⁰; ma soprattutto appare imprescindibile l'apporto del giornalismo all'interno dell'evoluzione complessa della cultura napoletana e italiana di questo periodo.

Naturalismo francese, letteratura russa, verismo e realismo: questi i caposaldi dell'eterogenea e complessa cultura napoletana. All'inizio del Novecento, a Napoli sopravvivono ancora i tumulti romantici e il classicismo carducciano, ma, per quanto riguarda gli studi storici e filosofici, certamente Benedetto Croce fornisce un fondamentale apporto al cambiamento. Come afferma Franchini, il carattere di "scoperta" e di cambiamento che Croce inevitabilmente costituisce, nel passaggio tra i due secoli, rompe profondamente la tradizione filosofica positivista, che aveva imperato nel corso dell'Ottocento:³¹ Dice bene lo studioso, fornendoci un completo quadro sulla figura di Croce, abruzzese trapiantato a Napoli, punto di riferimento della cultura di "passaggio" tra i due secoli: << la sua negazione dei generi letterari, la sua lettura della *Divina Commedia* non come poema ma come una serie di liriche, la sua ferrea distinzione di poesia e non- poesia, il suo avversare la cattiva e pedantesca erudizione col gusto e l'estetismo col rigore documentario, l'umanitarismo e il democratismo con una solida dottrina dello Stato, ma senza alcuna concessione alla statolatria hegeliana e poi gentiliano-fascista; e più tardi, l'opposizione fermissima al rinato assolutismo demagogico del nostro secolo che

²⁹ E. Giammattei, *Il romanzo a Napoli*, Napoli, Guida editore, 2003, pp. 124-125.

³⁰ R. Franchini, *Benedetto Croce*, in F. Tessitore, *Napoli lungo un secolo*, cit., p.169: << come napoletani non possiamo non rilevare l'accento che Croce ebbe a porre su scrittori come la Serao e il Verdinois e su un poeta come Di Giacomo [...]>>.

³¹ R. Franchini, *La cultura a Napoli da De Sanctis a Croce*, cit., p.183: << la grande scoperta del Croce, conseguita certamente sotto lo stimolo delle dottrine suddette di provenienza antipositivistica, ma in sostanza del tutto originale, fu che esse, prodotto dell'astrazione dell'intelletto, erano da considerare seguenti e non precedenti rispetto al concreto, rappresentato dal rapporto della ragione e o intuitivo concettuale. Le funzioni concettuali, pertanto, sono un prodotto non già teoretico ma pratico, dello spirito pratico che ha continuo bisogno di classificare, ordinare, organizzare e che per tale fine è indotto a separare con una operazione del tutto arbitraria- ma di un arbitrio utile- le rappresentazioni particolari dall'universale e a togliere perciò al concetto puro o il carattere di ultra rappresentatività o quello di onnirappresentatività [...]>>.

prese l'aspetto dei regimi totalitari di destra e di sinistra – erano altrettante prese di posizione che sembravano fatte apposta per scandalizzare, rompendo inveterate pigrizie mentali e conformismi politici>>³². Croce, dunque, emblema del cambiamento³³, è anche colui che apre le porte ad una prima analisi veramente critica del panorama culturale italiano e napoletano, analizzando i principali autori della letteratura e del teatro, fornendoci, così, a distanza di un secolo, il primo approccio all'analisi di questi personaggi. Ciò che sorprende è la considerazione che Renato Serra, ne *Le lettere*, riporta non solo di Croce, ma anche di Carducci, Pascoli e del D'annunzio. Serra, tra il 1913 e il 1914, parla di <<stilizzazione meccanica>>³⁴, considerando il classicismo, attraverso cui vengono identificati questi autori, come una sorta di << vestito che possono indossare tutti, gli eruditi di mestiere e i dilettanti>>³⁵. Da un lato, quindi, gli autori del classicismo sono eretti sul podio del passato, poiché definiti punto di riferimento per i giovani, dall'altro il classicismo appare come una “moda” letteraria, di facile connotazione

Serra evidenzia, quindi, un appiattimento di generi³⁶, di idee e di produzione, elemento in parte falso, poiché se dovessimo valutare come antipodi del discorso solo il Classicismo da una parte e il Futurismo dall'altra, non potremmo considerare con attenzione ciò che sta in mezzo, né definirlo una produzione di bassa qualità. È certamente evidente che la presenza di molteplici e disparati elementi, all'interno di

³² R. Franchini, *Benedetto Croce*, cit., p. 166.

³³ A. Trione, *L'Estetica di Croce e le poetiche*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno di Napoli 1 dicembre 2001 Università "L'Orientale"*, a cura di Elena Candela, cit., p. 160 : << Croce pensa che le poetiche novecentesche, con le quali pure ritiene sia utile e urgente confrontarsi, riproponendo procedure e modelli proprie della tradizione, di fatto non apportino nessun contributo nuovo alla Estetica>>.

³⁴ Cfr. R. Serra, *Le lettere*, cit., p. 44.

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Ivi , p. 50: << [...] Questo è quello che ci sta sopra, fra il 1911 e il 1913. E che cosa se ne ritrova nella letteratura? Ahimè, lo sappiamo troppo bene tutti i clichés dei corrispondenti viaggianti, diventati l'ideale e il modello di tutta la prosa e di tutta la poesia che si stampava in Italia: una vernice unica e uguale, lucida, piatta, grave, distesa su tutte le cose, una vernice di enfasi e di convenzione, di entusiasmo spropositato e di vanità monotona, di falsità letteraria e morale, di speculazione meschina, che metteva le novelle e le canzoni e perfino i libri di storia antica o di filosofia al livello, anzi al di sotto del cognac Tripoli e del lucido da scarpe Bengasi>>.

una stessa cultura, peraltro fortemente legata alla tradizione e al passato locale, crea un'identificazione complessa e confusionaria³⁷.

Antonio Palermo afferma che questa stagione della letteratura, soprattutto a Napoli, appare senza << alcun preannuncio del naturale cambio della guardia generazionale>>³⁸. Dall'altra parte, forse, la grande produzione teatrale, eterogenea e prolifica anche nel decennio 1910-1920, e la diffusione di spettacoli legati al Cafè - Chantant, quindi sempre più spesso lontani da una drammaturgia di qualità, ma ricchi di testi poetici e di canzoni, sono il segno di una crisi e di un appiattimento letterario, e sono anche il risultato di una reazione a questa presunta immobilità culturale. Gli autori famosi scrivono sui giornali e producono testi canori, i giovani pubblicano novelle e racconti, anche in versi, sulle pagine di riviste specializzate, Piedigrotta accoglie i grandi poeti affinché scrivano versi che regalino il grande successo alle canzoni, ma il teatro raggiunge l'apice della complessità di produzioni anche in questi anni³⁹. La grandiosità della stagione culturale ottocentesca scivola verso la decadente immagine del ricordo della sorridente Napoli che fu, vivendo ancora sugli allori del secolo appena concluso; ma nello stesso tempo ci si indirizza violentemente oltre, verso l'innovazione⁴⁰. Inoltre, gli avvenimenti storici e politici che caratterizzano la Napoli di inizio Novecento sono portatori di

³⁷ R. Scrivano, *Letteratura a Napoli dal Decadentismo al Futurismo*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno di Napoli*, cit., p. 143: << accade così che per quel venticinquennio che va dall'ultima decade dell'Ottocento alla Prima Guerra Mondiale e poco oltre si formano due prospettive in qualche misura divergenti: perché da una parte si constata un graduale passaggio da realismo a decadentismo – che comprende cose ovviamente molteplici come spiritualismo, wagnerismo e in generale un'ambizione di modernità che, del resto, è tutt'altro che assente nelle posizioni opposte e così, anche per questo, destinata a rimanere abbastanza confusa - e d'altra parte si stenta a riconoscere un elemento di congiunzione qualsiasi tra quello che è apparso decadente e quello che si proclama futuristico>>.

³⁸ A. Palermo, cit., p. 79.

³⁹ E. Giammattei, *La letteratura 1860-1970*, in G. Galasso, *Napoli*, Roma-bari, Editori Laterza, 1987, p. 394: << la grande stagione del realismo – che coincide, dunque, con l'affermarsi di una forma particolare di romanzo urbano, troppo spesso, invece, immediatamente identificata con la *koiné* verista - fu anche, infatti, la stagione dei giornali e delle riviste dove, nello stesso tempo, si discusse, con straordinario fervore e molteplicità di interventi, del modello narrativo>>.

⁴⁰ Cfr. A. Palermo, cit., p.80; 82. Antonio Palermo elenca gli influssi culturali e letterari esistenti a Napoli non solo nel passaggio tra i due secoli, ma anche nel decennio di nostro interesse: secondo il Palermo il Verismo di Verga a Napoli non ha organicità e si divide tra verismo sentimentale del Di Giacomo, realismo abbondante di Matilde Serao, realismo moderato di Federigo Verdinois, antirealismo e parodia del romanzo borghese di Vittorio Imbriani. Gli influssi esterni vengono invece evidenziati tra narrativa di influsso manzoniano, ibsenismo in Bracco, crepuscolarismo in Rocco Galdieri e Ugo Ricci, Futurismo, Decadentismo e dannunzianesimo.

trasformazione e distruzione insieme, come la legge del Risanamento, che cambia volto alla città, o le leggi industriali del 1904, che pretendono di rifare il volto a Napoli⁴¹. È quanto afferma Mirella Galdenzi, all'interno di uno studio rivolto a Matilde Serao: <<[...] una letteratura che entra in comunicazione con il contemporaneo dibattito nazionale ed europeo. La ricerca dell'identità locale, un'istanza forte del realismo e in particolare del regionalismo verista, muove a Napoli dal senso di una perdita, dal sentimento di una frustrazione profonda, che dal piano storico, nella presa d'atto del declassamento dal ruolo di capitale, e nella progressiva distanza da una possibile autonomia, avvertita nella piemontesizzazione delle forme istituzionali e nello scadimento della vita economica, si proietta impercettibilmente sul piano del privato, imponendo una revisione degli usi e dei costumi degli attori sociali della vita quotidiana.>>⁴².

Partendo, dunque, dal Croce, passando per le accese considerazioni di Serra, con la sua lettura di generi e autori non sempre condividibile, ma seppur fondamentale perché prodotta attraverso la coeva analisi della cultura di inizio Novecento, arrivando agli studi contemporanei, possiamo così tracciare una mappa quasi completa degli autori e dei generi attivi tra il 1910 e il 1920 a Napoli. Probabilmente tentare un'individuazione specifica della diffusione di ogni genere o della caratterizzazione di ogni autore è impossibile, o meglio è fondamentale piuttosto non identificare ma considerare la compresenza e la continua interferenza tra generi e tra autori. Impossibile, anche, evidenziare una distinzione netta tra produzione letteraria, teatrale e giornalistica, o meglio, impossibile porre l'attenzione sulla produzione artistica, e soprattutto teatrale del decennio, senza tenere fortemente conto anche dell'ambiente letterario e soprattutto giornalistico della città. Non esistono, infatti, autori napoletani, che, personalmente o indirettamente, non siano coinvolti nel mondo del giornalismo: ciò comporta, come evidenziato in numerosi studi, lo sviluppo di influssi determinanti per lo stile, le tematiche, i personaggi e la lingua.

⁴¹ M. Galdenzi, *Misteri, vicoli e palazzi nella Napoli Fin de Siècle*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, cit., p. 328: <<dal decreto di Garibaldi al piano del Risanamento, le aree di conservazione e di permanenza coincidono con una deliberata sottrazione della vita quotidiana al flusso della storia: spazi e territori di una umanità minuta, spesso miserabile, forse cialtrona, sempre infelice: una umanità che vive e comunica attraverso la sua coralità. Non c'è spazio per l'individuo: l'individualità è un lusso destinato ad altri, a coloro che possiedono, e vantano diritti di proprietà sulle cose>>.

⁴² Ivi, p. 324.

1.2 I principali eventi storici e culturali a Napoli tra il 1910 e il 1920

1.2.1 Napoli e l'industrializzazione di stampo settentrionale

Il rapporto tra la Napoli di inizio secolo e il mondo culturale esistente oltre i confini cittadini e regionali, deve essere analizzato anche alla luce della conoscenza dei principali eventi storici.

La storia di Napoli, nel complesso passaggio tra il XIX e il XX secolo, subisce, infatti, un'ulteriore e complessa evoluzione, riguardante soprattutto l'ambito economico ed industriale, con esiti importanti ed effetti sulla società culturale napoletana; l'osservazione di questi processi storico-sociali è indispensabile per comprendere come e perché la città sia stata coinvolta in rapporti economici con il Nord Italia, apparentemente proficui.

Se gli studi precedenti identificano l'evento della legge per il Risanamento come elemento fondamentale della storia ottocentesca napoletana, in realtà oggi si comprende che un importante momento cruciale per la città, all'inizio del nuovo secolo, è costituito dall'emanazione della Legge Speciale del 1904, evidente spartiacque storico - economico tra Ottocento e Novecento.

L'inizio del Novecento, dunque, soprattutto a Napoli, è caratterizzato dalla volontà di un'industrializzazione coatta. Attraverso l'analisi delle proposte e degli effetti, sia positivi che negativi, derivanti dal processo messo in atto dall'economista Nitti, sulla base dell'idea rivoluzionaria di Giolitti, Presidente del Consiglio tra il 1903 e il 1905, e ancora tra il 1906 e il 1909, si percepisce ancor di più la tendenza alla "nazionalizzazione" della città di Napoli, oltre a quella, già accennata, all'internazionalizzazione culturale. Punto di partenza è il volume di Antonio Ghirelli, *Napoli italiana: la storia della città dopo il 1860*⁴³, del 1977. Titolo fondamentale, poiché non si riferisce solo alla natura "nazionale" della nuova Napoli dopo l'Unità di Italia, ma costituisce anche un riferimento importante per comprendere come l'antica capitale del Mezzogiorno abbia subito una regressione

⁴³ A. Ghirelli, *Napoli italiana: la storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi Editore, 1977.

post unitaria, nonostante l'espressa e iterata volontà del Governo di far emergere la città dal baratro della Questione meridionale, con lo scopo di "agganciarla" al percorso comune ed unitario dell'Italia intera.

Per sopravvivere, dunque, l'economia napoletana, ha bisogno dei capitali settentrionali, degli investimenti di aziende del Nord, della nascita di nuovi centri industrializzati, come la zona di Bagnoli, a nord di Napoli⁴⁴.

Agli studi del Ghirelli si affiancano, poi, quelli di Galasso⁴⁵, di Tessitore⁴⁶, di Petraccone⁴⁷, tutti datati tra gli anni '80 e '90: questi studiosi si ricollegano ulteriormente alla già ampia, particolareggiata e chiara descrizione che Ghirelli fa della situazione storico-economica della Napoli post unitaria. Tre elementi fondamentali, infatti, sono posti in luce dagli storici: la Legge Speciale del 1904 (e le successive), l'evoluzione ed affermazione della Sinistra napoletana durante l'inizio del secolo, la rivolta della Settimana Rossa. Tre momenti che scandiscono la storia di Napoli tra il 1910 e il 1920, nel corso anche degli anni bellici.

All'inizio del secolo, la rappresentatività politica ed economica della città sembra apparentemente in pieno sviluppo, ma sarà soggetta successivamente al decadimento economico e sociale, e soprattutto non sarà mai sovrapponibile agli alti livelli culturali o artistici per cui Napoli era, sin dal secolo precedente, riconosciuta nel resto d'Europa.

La Legge Speciale del 1904, in realtà, appare come una commistione di intenti e di interessi tra Nord e Sud, identificando Napoli come cardine centrale, geografico ed economico, della Questione Meridionale: nasce su proposta di Nitti e del governo Giolitti, dopo il disastroso esito della terribile *Inchiesta Saredo*, necessaria a valutare la situazione economico-sociale, vigente nella nuova Italia unita, e soprattutto

⁴⁴ C. Petraccone, *Napoli moderna e contemporanea*, Napoli, Guida Editori, 1981, p. 116; 119: << [...] nel suo ambito l'ILVA (Bagnoli) assunse una posizione predominante, controllando direttamente alcune industrie minori dello stesso settore e estendendo la propria influenza anche sugli organi stampa, con l'acquisto della Società Editrice del Mattino (1914). [...]L'ILVA di Bagnoli chiuse addirittura i suoi stabilimenti nel 1919 per riaprirli nel 1924. >>.

⁴⁵ G. Galasso, *Napoli*, cit..

⁴⁶ *Napoli lungo un secolo*, a cura di F. Tessitore, Napoli-Milano, Editoriale Scientifica, 1992.

⁴⁷ C. Petraccone, cit.

indispensabile nella valutazione effettiva di un Risanamento violento e disastroso per la città di Napoli.

L'Inchiesta Saredo e gli studi del Nitti sulla decadenza dell'ex-capitale, durante il periodo post unitario, portano alla creazione di una Reale Commissione per l'incremento industriale di Napoli. Attraverso l'Inchiesta << viene fuori una legalità "altra" rispetto a quella imposta dalle leggi statali che non combatte frontalmente il sistema delle norme bensì cerca di aggirarlo attraverso interpretazioni capziose e fuorvianti delle leggi, attraverso procedure arbitrali che finiscono per favorire i privati rispetto all'amministrazione pubblica o attraverso la semplice disapplicazione della disciplina statale>>⁴⁸.

Giuseppe Galasso afferma che La Legge Speciale << [...] mise in moto un complesso meccanismo di sgravi fiscali, doganali, di incentivi finanziari, che avevano lo scopo precipuo di sollecitare il capitale settentrionale a una serie di investimenti nell'area napoletana. Si auspicava che il processo di industrializzazione in atto al Nord, grazie a questo insieme di agevolazioni, potesse automaticamente espandersi a Napoli, che sarebbe dovuta divenire il centro di una borghesia rinnovata, l'elemento trainante del capitalismo meridionale>>⁴⁹.

Nonostante l'avversione alla Legge Speciale del 1904⁵⁰ da parte di alcune minoranze e la nascita della nuova classe operaia, conseguenza diretta ed immediata della

⁴⁸ S. Marotta, *Corruzione politica e società napoletana. L'Inchiesta Saredo*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2012, p.p.13-14. Marotta approfondisce i motivi della problematica napoletana e meridionale, che, secondo lo studioso, non deriva solamente dagli esiti disastrosi del Risanamento, ma ha il suo fulcro nel liberismo amministrativo che il Governo italiano elargisce ai Comuni: << [...] se da un lato i sindaci venivano nominati dal re su proposta del governo e gli atti amministrativi venivano sottoposti ad organi di controllo presso le prefetture, dall'altro veniva lasciata agli stessi comuni un'ampia autonomia nella gestione degli affari locali.[...]>>.

⁴⁹ Ivi, p. 84.

⁵⁰ Cfr. *Ibidem*: ad opporsi furono la borghesia napoletana timorosa di un'eccessiva crescita delle masse operaie e spaventata soprattutto dalla nascita della nuova classe operaia, ma anche i piccoli imprenditori che optavano invece per il mantenimento delle piccole attività artigianali o turistiche. Ghirelli aggiunge che l'amministrazione Del Carretto-Rodinò ostacola l'attivazione delle proposte legate alla Legge Speciale 1904: gli industriali premono per un'accelerazione delle operazioni e il 30 giugno 1908 viene emanata un'ennesima Legge Speciale. Se da un lato il fenomeno appare esteriormente come un effetto positivo, come conseguenza degli incrementi della prima Legge, in realtà l'emanazione di una seconda Legge Speciale, a soli quattro anni dalla prima, mette in evidenza la totale inefficienza degli amministratori e i magri risultati ottenuti: << il 30 giugno 1908, il governo si decide a varare una nuova " legge per l'avvenire economico di Napoli". Il decreto prevede un rifinanziamento di 45 milioni per le opere del Risanamento ma tarda talmente a diventare esecutivo che nell'agosto del 1909 l'assessore alle finanze Geremicca si dimette in segno di protesta e due

diffusione di una nuova industrializzazione, sebbene quest'ultima non riformi l'intera economia partenopea, la Legge spinge la città, comunque, verso un limitato e temporaneo trend positivo, limitato nel tempo e negli effetti; il Nord Italia, invece, vive una veloce crescita economica, soprattutto durante gli anni collocati in apertura del secolo⁵¹.

La volontà di Giolitti sembra essere, dunque, quella di equiparare in qualche modo, in nome della nuova unità del Paese, anche l'economia delle zone meridionali, soprattutto quella di una Napoli che aveva risentito fortemente della trasformazione politica e culturale post unitaria, della caduta del governo borbonico e del crollo del primato nel Meridione. Una città catapultata improvvisamente verso il mondo industrializzato di stampo settentrionale e verso l'economia d'Oltralpe.

Le forze centrifughe che in questo periodo, a partire dalla fine dell'Ottocento fino ai primi anni del Novecento, spingono continuamente Napoli ad un'apertura verso il Nord e l'Estero, sottoponendo la città ad una violenta trasformazione. Se da un lato il mondo culturale ed artistico beneficia di questa contaminazione e di questi influssi, dall'altro il mondo politico ed economico soccombono ad un corsa eccessivamente veloce, ancora una volta dettata dall'idea di una nuova Italia che deve essere, anche economicamente, unita ed equiparata in tutte le sue parti.

Secondo Brancaccio: << [...] l'industria napoletana percorreva un cammino comune a quella nazionale. Contemporaneamente, però, per la massiccia penetrazione del capitale settentrionale ormai del tutto sostitutosi a quello straniero, diveniva ancora più dipendente da esso. Le conseguenze negative di questa evoluzione si sarebbero

giovani deputati liberali, Porzio e De Nicola, presentano una dura interpellanza alla Camera. Protestano vibratamente anche i proprietari delle fabbriche costruite all'esterno della cinta daziaria, che si sono visti esclusi dai benefici fiscali previsti dalla legge del 1908 per colpa, sostengono, del municipio che ha tollerato iniziative e speculazioni senza predisporre un piano regolatore o un qualsiasi disegno globale per l'espansione della zona. Cfr. A. Ghirelli, cit., p. 145.

⁵¹ A. Ghirelli, cit., pp. 145-46: << i primi anni del secolo hanno segnato un << ritorno alla prosperità>> grazie ad una serie di fatti nuovi, che si possono identificare con la fine della guerra doganale con la Francia, l'incremento dell'emigrazione e delle masse di valuta pregiata, la crescente utilizzazione dell'energia elettrica per scopi industriali, l'espansione del movimento cooperativistico. Ma il fenomeno è circoscritto, in massima parte, al triangolo Torino-Genova-Milano: è qui che vengono delineandosi le prime forti concentrazioni di capitale, anzitutto nel settore siderurgico e metallurgico strettamente legato alla produzione bellica; quindi nel settore elettrico e in quello bancario, dove si avverte la presenza decisiva di finanziamenti stranieri, in buona parte tedeschi. Lo stesso tentativo riformista di Giolitti rientra in questa logica ed obbedisce agli interessi, alle pressioni, alle ingerenze dei gruppi trainanti dell'economia, i soli del resto che offrano allo Stato i margini necessari per avviare il dialogo con il movimento dei lavoratori>>.

manifestate pienamente all'indomani della guerra, quando apparve chiaro che il rigonfiamento industriale era stato un fenomeno artificioso, esclusivamente connesso alla congiuntura bellica; così, cessate le commesse statali, riaffiorarono tutti i difficili problemi che avevano da sempre contrassegnato la storia dell'industria della città>>⁵².

Cagliotti e Macry entrano nei particolari e sottolineano, a venti e dieci anni di distanza dagli studi di Ghirelli e di Galasso, lo sviluppo, seppur minimo, di piccole trasformazioni, inevitabilmente positive se osservate dal punto di vista dell'occupazione: << la legge speciale aveva vistosamente accentuato il ruolo industriale di Napoli e della sua provincia. [...] Le ripercussioni sono state comunque rilevanti e hanno contribuito a modificare profondamente la base dell'industrializzazione e il suo volto. Se nel 1902 gli occupati si distribuivano tra le officine meccaniche, gli stabilimenti militari, l'industria dei guanti, gli stabilimenti delle calzature, nel 1911, a sette anni dalla legge speciale, si era rafforzata l'occupazione nel settore metalmeccanico, in quello alimentare e del tabacco, in quello della grande metallurgia, a seguito della costruzione del grande impianto di Bagnoli, e in quello tessile>>⁵³.

Prima di giungere al 1920, anno in cui la concentrazione borghese nelle elezioni comunali, la spinta liberista della borghesia imprenditoriale contro gli investimenti settentrionali o stranieri, le dimissioni di Geremicca, furono elementi fondamentali della storia della Napoli post bellica, bisogna soffermarsi ancora su alcuni fondamentali eventi e cioè i grandi movimenti delle masse operaie e la formazione dei Sindacati.

L'amministrazione clericale-moderata di Del Carretto viene definita non idonea a sostenere la situazione critica della città di Napoli⁵⁴. Nel 1913 Del Carretto è costretto a dimettersi, nello stesso anno il suffragio universale fa emergere il

⁵² G. Brancaccio, *Una economia, una società*, in G. Galasso, cit., p. 99.

⁵³ D.L. Cagliotti, P. Macry, *La Campania nel XX secolo*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Novecento*, Napoli, Electa, 1996, p. 3.

⁵⁴Cfr. A. Ghirelli, cit., p. 149: Ghirelli riporta le pesanti accuse del socialista Lucci, membro dell'opposizione, nei confronti degli esponenti comunali: <<gente non atta>>, << non idonea a fronteggiare gli avversari e il governo>>, <<incline a macchiarsi di peccati di lesa patria>>, tacciandoli di ignoranza.

successo socialista in Italia. Anche a Napoli emerge l'Unione socialista napoletana e il nuovo sindaco è il demoliberale Pasquale Del Pezzo, duca di Caianello.

A partire dal 1908, si scatenano le prime lotte operaie con la conseguente formazione dei Sindacati, numerosi anche all'interno del tessuto operaio cittadino napoletano; a ridosso dell'evento bellico, infatti, nel giugno del 1914, l'Italia è scossa dalla *Settimana Rossa*, sanguinolenta e feroce rivolta dei lavoratori che caratterizza anche la cittadinanza napoletana.

Tra questi due momenti storici che coinvolgono fortemente la popolazione napoletana, durante gli anni di maggiore trasformazione della società industriale e culturale di questa città, Napoli continua a vivere un periodo di grande produzione artistica e culturale, i cui eventi sono costantemente testimoniati e riportati dai quotidiani e dai periodici artistici dell'epoca. Il 1910 è sicuramente l'anno del maggior numero di eventi, non solo per l'avvento della famosa Serata Futurista al Mercadante, il 21 aprile 1910⁵⁵, o dell'attesa prima dello spettacolo *Chantecler* di Rostand⁵⁶, ma anche per una serie di accadimenti⁵⁷ che coinvolgono il ricco mondo borghese e gli ambienti culturali napoletani, con inevitabili riferimenti ai teatri della città e a tutti gli esponenti delle varie espressioni artistiche, compresa la canzone. Il 1910 è caratterizzato anche da due eventi che coinvolgono l'intera città e che riempiono le pagine di molti giornali: il primo si svolge tra luglio e settembre, e riguarda le feste estive per la Regina del Mare, di cui <<Il Pungolo>> e il <<Don Marzio>> presentano un accurato reportage. La festa dell'Incoronazione della Regina del Mare, e delle Regine sezionali, cioè quelle dei quartieri e dei distretti, consiste in una sorta di enorme concorso di bellezza, in cui viene coinvolta l'intera città che gareggia candidando le ragazze più belle di ogni quartiere o paese (per il 1910 si parla addirittura di una manifestazione che avrebbe seguito un itinerario

⁵⁵ Di questo argomento si parla nel paragrafo dedicato la Futurismo, all'interno di questo capitolo.

⁵⁶ Di questo debutto, atteso e poi più volte rimandato, si parla nel paragrafo dedicato al rapporto tra Napoli e l'Estere attraverso il debutto dello spettacolo *Chantecler*, all'interno del II capitolo.

⁵⁷ Per citare alcuni degli innumerevoli eventi culturali ed artistici che si svolgevano a Napoli nel corso del 1910, alcuni approfonditi nell'ultima parte di questo paragrafo, attraverso la consultazione di numerosi periodici artistici napoletani: il ballo per la Croce Rossa, la serata d'onore per Mimi Maggio all'Umberto di Napoli, il Teatro Nuovo si apre al Varietà anche con Raffaele Viviani e Luisella Viviani, Inaudi al Politeama, la grande serata alla Galleria Vittoria, l'inaugurazione del busto a Bovio nella Nuova Università, la mattinata Izzo al Mercadante; Gerolamo Rovetta commemorato da Roberto Bracco .

Pozzuoli- Napoli e che si sarebbe conclusa in Piazza Plebiscito), in un evento in cui confluivano manifestazioni canore, teatrali ed artistiche di ogni genere⁵⁸. <<Il Pungolo>> intitola un suo articolo *Le Regine di Parigi a Napoli. Quattrocentomila persone per le strade. Spettacolo da cinematografo*⁵⁹: pubblicato in prima pagina, descrive l'arrivo delle Reginette francesi, che avrebbero partecipato alla conclusione dell'evento napoletano. La descrizione dell'attesa, con l'arrivo del treno e la gente che riempie Piazza Ferrovia, che insegue le carrozze e acclama le Regine francesi, lungo tutto il percorso che conduce fino a Piazza Plebiscito, rappresenta un'entusiasmante testimonianza dell'enorme impatto dell'evento sulla cittadinanza napoletana.

Il secondo evento citato, riguarda l'inaugurazione del teatro Politeama Giacosa, ancora una volta descritta da <<Il Pungolo>>⁶⁰ e dal <<Don Marzio>>⁶¹: inaugurazione prevista il 10 novembre 1910, direttore Enrico Pepe, inizio degli spettacoli dedicato ad Ermete Zacconi, il nuovo teatro viene descritto come moderno e di livello europeo. L'autunno del 1910 è caratterizzato anche dalla serata di beneficenza promossa da Scarpetta: il motivo della serata non è chiaro, si parla di "epidemia in città", o di "cena per i poveri". In scena i testi *Il processo Fiaschella* e *Il non plus ultra*: secondo i giornalisti, il teatro Sannazaro era talmente gremito da raccogliere 21980,20 lire, più il contributo dell'Impresario del teatro, il Duca di Marigliano, che detraendo il pagamento di 432,75 lire per gli addobbi e per le spese serali di teatro, contribuiva così alla beneficenza. A quanto pare contribuirono anche gli attori della Compagnia Scarpetta, che non ricevettero nessun compenso per la loro performance, compreso Vincenzo Scarpetta⁶².

⁵⁸ - - , *Le feste per La Regina del Mare* in << Il Pungolo>> 8-9 luglio 1910: <<[...] vi si svolgeranno la festa dell'Incoronazione, tutte le Gaie della Regina del Mare, delle Delfine e delle altre Regine che verranno in Napoli; i grandi concerti di canti popolari di Mario Costa, canti popolare di tutte le regioni d'Italia, canti popolari di tutte le nazioni, inni e canti patriottici in occasione del cinquantenario del 7 settembre, grandi spettacoli del Circo Reale Bisini, spettacolose pantomime, attrazioni parigine del Luna Park, ecc...>>.

⁵⁹ Cfr. <<Il Pungolo>>, 31 agosto- 1 settembre 1910.

⁶⁰ Cfr. <<Il Pungolo>> 2-3 novembre 1910, 4-5 novembre 1910.

⁶¹ Cfr. <<Don Marzio>>, 4-5 novembre 1910.

⁶² Cfr. - - , *La serata di beneficenza promossa dal comm. Scarpetta* in <<Don Marzio>> 17-18 ottobre 1910, 23-24 ottobre 1910, 24-25 ottobre 1910.

Il 1911, per lo più caratterizzato da notizie riguardanti la fondazione della F.A.V.I. , la Federazione degli Artisti del Varietà⁶³, e la Società degli Autori⁶⁴, e le prime notizie sulla campagna libica, ricorda anche alcuni avvenimenti culturali napoletani, come l'inaugurazione del Teatro Vittorio Emanuele⁶⁵, la famosa serata di Pantalena al Nuovo con *'O quatto 'e maggio* di Petriccione⁶⁶, l'avvenimento cinematografico e musicale *La Divina Commedia* al Mercadante⁶⁷, e la solenne inaugurazione del Congresso della Stampa⁶⁸.

Dal 1912 in poi, l'argomento "guerra", e tutte le manifestazioni culturali ed artistiche legate agli eventi bellici, caratterizzeranno la stampa napoletana, nonostante la città continuerà a produrre ricchi cartelloni teatrali, portando avanti una campagna di coalizione tra gli artisti, soprattutto quelli del Varietà, contro la decisione del ministro Orlando di abbassare l'orario di chiusura dei teatri, dopo la disfatta di Caporetto⁶⁹.

⁶³ Di questo argomento si parla in uno specifico paragrafo all'interno del II capitolo.

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ Cfr. <<Don Marzio>> 8-9 gennaio 1911

⁶⁶ Cfr. <<Don Marzio>> 19-20 febbraio 1911; <<Il Pungolo>> 19-20 febbraio 1911.

⁶⁷ Cfr. <<Il Pungolo>> 27-28 febbraio 1911

⁶⁸ Cfr. <<Don Marzio>> 4-5 maggio 1911.

⁶⁹ Della guerra in Libia si parla anche nel paragrafo dedicato al giornalismo e all'interno del II capitolo. Della Prima Guerra Mondiale si parla all'interno del paragrafo dedicato al Teatro del Soldato, all'interno del II capitolo.

1.2.2 Napoli in “rosso”, tra guerra tripolina e conflitto bellico

L'industrializzazione “indotta” sul territorio napoletano, attraverso gli investimenti delle aziende settentrionali ed europee, come già accennato, porta ad un aumento dell'occupazione, trasformando numerosi cittadini napoletani e dell'hinterland, in operai, assunti all'interno delle nuove industrie e manifatture, attraverso la propaganda massiccia generata dall'emanazione della Legge Speciale di inizio secolo. L'evoluzione e l'allargamento delle fila della classe operaia, fino ad allora inesistente o presente in minima parte all'interno del tessuto sociale napoletano, genera l'organizzazione dei primi Sindacati, sulla falsariga degli eventi e delle coalizioni nazionali. Questo processo permette l'assunzione di consapevolezza da parte dei numerosi operai che, all'inizio del Novecento, cominciano ad avere una coscienza di classe

Delle agitazioni napoletane operaie del 1908 Ghirelli presenta un'ampia analisi anche degli avvenimenti che caratterizzarono la scissione del PSI italiano. Ma Acocella sottolinea soprattutto un'importante distinzione della situazione napoletana: da un lato esistevano i sindacati rivoluzionari che guidavano la Borsa del Lavoro, dall'altro il PSI riformista, dal quale i primi si allontanavano⁷⁰.

La Borsa del lavoro, formata - come afferma Ghirelli - da un'associazione di artigiani e semi artigiani, si unirà al gruppo di sindacalisti rivoluzionari napoletani che, nel 1908, rifiuteranno l'operato del PSI nazionale, additato dal Labriola come pro-giolittiano, mirante, dunque, a sostenere solo gli interessi del Governo e la campagna libica⁷¹.

Francesca Canale Cama analizza attentamente la reazione di Napoli alla proposta della guerra tripolina, durante il 1911, attraverso interessanti studi che, come lei stessa afferma, in passato hanno, invece, sottovalutato il fondamentale rapporto tra l'opinione pubblica napoletana e il grande evento libico di interesse nazionale.

⁷⁰ Cfr., *ivi*, p. 119.

⁷¹ Cfr. A. Ghirelli, *cit*, p. 153.

La studiosa evidenzia, dunque, l'opposizione socialista e napoletana all'interventismo libico: <<in questo clima decisamente animato, non meraviglia che il dissenso napoletano all'impresa avesse caratteri differenti da quello nazionale. E questo a maggior ragione se si considera che Napoli si trovava ad essere anche oggetto della propaganda nazionalistica che, come è noto, vedeva nella conquista coloniale proprio una via di risoluzione ai problemi di povertà endemica del Mezzogiorno d'Italia>>⁷². L'antitripolismo di matrice socialista punta il dito contro i costi che avrebbe comportato questa guerra e contro le difficoltà militari che gli italiani avrebbero dovuto affrontare in Libia. Inoltre i meridionalisti, riuniti attorno a Gaetano Salvemini, sono convinti dell'inutilità del cosiddetto "scatolone di sabbia", appunto la zona libica⁷³.

La studiosa riesce a portare alla luce uno degli aspetti più interessanti della questione "guerra tripolina", all'interno dell'opinione pubblica napoletana: il governo censura, a livello nazionale, la pubblicazione di notizie che potrebbero evidenziare gli esiti negativi della costosa e propagandata guerra in Libia. Il giornale napoletano, invece, denuncia la situazione, cercando di far reagire i cittadini⁷⁴. Il risultato è un lunghissimo e duro processo al Fasulo, direttore della testata, a Sylva Viviani⁷⁵, autore dell'articolo, all'Autiero, gerente della rivista. <<Fu questa vicenda, insomma,>> - conclude la studiosa - << che ricollegò il piano della contestazione

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Cfr. *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*. Entra in gioco, all'interno della questione sull'interventismo in Libia, anche <<La Propaganda>>: secondo quanto dimostrato da Canale Cama, attraverso un'accurata analisi degli articoli, il giornale cerca di "alfabetizzare" la popolazione napoletana, informandola e dimostrandole l'assurdità del gravoso impegno economico rivolto all'occupazione di un territorio povero e malato: << in una città sedotta dall'idea di un possibile miglioramento delle condizioni materiali derivato dall'impresa coloniale, infatti, era difficile far passare una contestazione unicamente retta dalle motivazioni dell'antimilitarismo un po'concettuale e teorico ispirato ai grandi temi dell'opposizione teorica alla guerra che nello stesso momento tanto impegnavano il movimento socialista a livello internazionale. Era necessario, piuttosto, ancorare la protesta a motivazioni pratiche, che rendevano poco conveniente portare avanti questa guerra. [...] "Economicamente – sentenziava approcciando l'importante tema degli interessi economici che reggevano l'impresa – la Tripolitania non vale nulla per ora. V'è solo l'attività del Banco di Roma; e poi, carestia cronica". Un tema importante, quello del finanziamento della guerra coloniale e delle motivazioni politico – economiche che avevano fatto sì che la scelta cadesse sulla Libia>>⁷⁴.

⁷⁵ Pseudonimo di Gioacchino Martini. M.E. Teodoro, *Socialismo in Italia, 1897-1902, 1987*, p. 224, in www.risorgimento.it: << [...] un tenente colonnello della riserva che durante il servizio attivo aveva anche insegnato alla Accademia militare di Modena, uno dei pochi che sulla stampa socialista si sarebbero occupati di problemi militari con una specifica conoscenza tecnica>>.

locale con quella nazionale e lo inserì nel quadro più generale della crisi liberale che la guerra di Libia aveva ormai decretato. Con il processo a “La Propaganda”, il Sud si affrancava dall’immagine di oggetto pilotabile che aveva avuto nei mesi della guerra>>⁷⁶.

La tendenza dell’opinione pubblica napoletana appare confusionaria, mai selettiva, pur essendo caratterizzata da fasce e fazioni sociali collocate su piani completamente opposti. La reazione alla proposta dell’intervento bellico in Libia ne è un esempio. Anche in politica o negli affari economici, la Napoli di inizio Novecento appare nettamente duplice, binomiale, o meglio piuttosto eterogenea, così come si rivelerà l’intera natura della città durante il decennio analizzato, in tutte le sue sfaccettature, anche quelle artistiche e culturali. Da un lato le classi della borghesia agiata napoletana, ereditaria della borbonica nobiltà o costituita dalla nuova classe imprenditoriale, sostenuta e stimolata dalla campagna per l’industrializzazione, dall’altro gli operai, i rivoluzionari, gli anarchici. Estremismi conviventi che sono simbolo di una Napoli ancorata al passato glorioso e, nello stesso tempo, trascinata verso il mondo situato fuori dal confine regionale, pur non essendo ancora economicamente e socialmente pronta.

A livello artistico-culturale ne è un palese esempio la compresenza di generi eterogenei, espressi in lingua italiana, in dialetto, nella lingua francese o attraverso la musica, la tradizione e l’avanguardia. Anche il fenomeno “tripolitania” diventa argomento caratterizzante le produzioni musicali ed artistiche napoletane. Il modo in cui la campagna libica viene descritta, all’interno delle canzoni e dei testi poetici, non appare come esplicita manifestazione di “antitripolismo”, anche se i temi riportati descrivono la profonda solitudine del soldato, l’allontanamento dalla Patria, identificata anche nelle figure della madre e dell’amata, ma certamente si avverte la tendenza di fondo che spinge all’eroismo, all’esaltazione bellica, soprattutto al sacrificio in nome della Patria. A Napoli, l’esempio più famoso è la canzone *‘A Marina ‘e Tripole*, scritta da Capolongo e cantata da Luisella Viviani. Fu grandissimo il successo espresso dal pubblico nei confronti della giovane artista che emerse fortemente durante la mattinata “Piedigrotta” del 1 settembre 1912,

⁷⁶ F. Canale Cama, *La guerra e la città. La campagna di Libia e l’opposizione de “La Propaganda” di Napoli*, cit., s.p.

organizzata presso il teatro Politeama Giacosa. Ne fa cenno specificatamente Angelo Acampora⁷⁷, in realtà numerosi giornali dell'epoca pubblicano intere pagine riguardanti l'esito della mattinata artistica e musicale, elencando i titoli delle canzoni e descrivendo gli elogi agli artisti. All'interno dei numeri di <<Piedigrotta>> del 1912, non compare il testo della canzone interpretata da Luisella Viviani, peraltro diventata il testo di riferimento della popolazione napoletana, prima dell'avvento della Prima Guerra Mondiale⁷⁸.

Su <<La Canzonetta>> del 13 settembre 1912 appare un lungo articolo che declama il successo della mattinata al Politeama Giacosa, elencando gli artisti e riproponendo, in coda, anche gli articoli de <<Il Giorno>> e de <<Il Mattino>>, tutti con specifici riferimenti a Luisella Viviani e alla canzone dedicata ai soldati italiani a Tripoli⁷⁹.

⁷⁷ A. Acampora, *Luisella Viviani. Centoventi anni dalla nascita*, Castellammare di Stabia, Longobardi Editore, 2005, p. 20: << dopo i successi militari degli italiani in Libia del luglio-agosto 1912, si cominciò a parlare di pace, che, però, verrà ratificata ufficialmente l'11 ottobre. Intanto, a Napoli, il 1 settembre, alla mattina delle audizioni per la Piedigrotta, al Politeama Giacosa, Luisella si presenta al pubblico con due canzoni: *Chiagne e passa* di R.Galdieri e Capolongo, *'A Marina 'e Tripoli* di Capaldo>>.

Sulla figura di Luisella Viviani, Acampora fa riferimento a volume firmato da Antonia Lezza e Pasquale Scialò, *Viviani l'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese Editore, 2000, ineludibile contributo nel confronto tra i titoli delle singole canzoni scritte da Viviani, alcune cantate dalla stessa Luisella, e i riferimenti agli specifici testi teatrali in cui queste canzoni sono confluite.

Si ricorda la voce specifica, dedicata a Luisella Viviani, pubblicata sull'Enciclopedia dello spettacolo, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954. Alcuni importanti riferimenti emergono anche attraverso gli articoli e i cameo pubblicati sui periodici artisti dell'epoca, utilizzati nella descrizione dei profili degli artisti, all'interno del II capitolo.

Su Luisella Viviani è possibile recuperare alcune notizie grazie alla voce dedicata all'artista, a cura della stessa Antonia Lezza, pubblicata su A.M.At.I, Archivio Multimediale degli Attori.

⁷⁸ Alcuni esempi di canzoni pubblicate sui vari fascicoli di <<Piedigrotta>> 1912: *'A lettera d' 'o capurale* (Capurro-Sanna), *Il richiamato* (Fassone- Genise), *Sentinella nnammurata!* (E.A.Mario-Milano), *Passeven' 'e Bersagliere* (Marino-Volpe), *Nun se trase* (Cosentino- De Flaviis), *Sturnelli del soldato* (Onofri- De Paolis), *Non ti scordar di me* (Bovio-De Curtis), *'E Garibaldine d' 'o mare*, *'O surdato nervuso* (Califano-Cannio), *Addio, Cuncè!* (di Capua- Cinquegrana), *Scrive 'o surdato* (Furno- Mattiello).

⁷⁹ *Le nostre canzoni al Real Politeama Giacosa 1 settembre 1912*, in <<La Canzonetta>>, 13 settembre 1912: <<[...]Luisella, dulcis in fundo, accolta da clamorosi applausi fu indimenticabile interprete di *Quanno monto 'e sentinella* versi di G. Irace e musica di V. Fassone, *Chiagne e passe* la melodica canzone del nostro Capolongo su versi di Rocco Galdieri (Rambaldo). Il clou del successo l'ottenne nella canzone *'A Marine 'e Tripoli* versi e musica di Giuseppe Capaldo, che dovette trissare(*sic*), e chiamata molte volte al proscenio assieme all'autore. Ogni lode per questa artista è superfluo dopo quanto fu scritto dal giornale <<Il Mattino>> del 3-4 settembre 1913, che in prosiegua riproduciamo. [...] Da <<Il Giorno>> 2-3 settembre 1912 : “ [...]ed ecco pure la canzone popolarissima sorta dalla Mattina d'ieri: *A marina 'e Tripoli*, cantata meravigliosamente dall'inimitabile Luisella, che non canterà oggi, domani sempre *'A marina 'e Tripoli*, che è poi la canzone luciana più felice e più indovinata che sia mai intesa? Capaldo, da ieri, è in cima a tutti gli entusiasmi. [...] Da <<Il Mattino>> del 3-4 settembre 1912: “[...] nel pomeriggio di domenica, dinanzi ad una sala sfolgorante e gremita della parte più eletta e del popolo, al vasto Politeama

Se da un lato l'esaltazione nei confronti della campagna a Tripoli si evince attraverso le parole di Marinetti, anche in campo artistico⁸⁰, dall'altro gli artisti napoletani ed italiani approdano sulle coste africane dando vita ad interi repertori di successo. Lo stesso periodico <<La Canzonetta>>, il 21 ottobre 1912, ad occupazione libica avvenuta, pubblica all'interno degli elenchi dei cartelloni napoletani ed italiani, un riferimento anche al teatro Kursaal a Tripoli⁸¹.

La campagna tripolitana ispira la produzione di satira e di macchiette specifiche, soprattutto all'interno delle produzioni artistiche napoletane⁸²; in particolare, però, appare profondamente doloroso il punto di vista degli Emigrati in America, così come si può evincere dalla lettura di un articolo pubblicato sul settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>⁸³. L'occupazione della terra libica produce, negli animi degli Italiani in America, lo stesso ardore con cui i connazionali, in Italia, affrontano la campagna di occupazione. Ciò che colpisce è la considerazione di un riscatto da parte della manodopera italiana che, attraverso la conquista libica, può dimostrare di non dover emigrare in Paesi d'Oltreoceano, offrendo il duro lavoro per lo sviluppo dell'economia di un Paese straniero che non accetta gli Italiani. La conquista del territorio libico, dunque, permette all'Italiano di trovarsi a sole ventiquattrore dalla Patria, e di poter coltivare e lavorare la terra conquistata, o

Luisella Viviani è stato una rivelazione, ed ha ottenuto non un successo, ma un vero, sentito trionfo! Quella creatura dalla figura piccolina ed esile, dalla faccia non bella ed ossuta, dai folli capelli castani, dagli occhi vivacissimi e pieni di espressione, dalla personcina tutta nervi, anzi un vibrante fascio di nervi, vi dà di primo acchito tutt'altro che una gradevole impressione. Ma appena incomincia a cantare con quella sua vocina carezzevole, riboccante di sfumature vellutate, con quel suo gestire pittoresco che, par che dipinga e scolpisca con le mani tutte le azioni, che svolge nel canto, voi siete preso a poco a poco da quella piccola maga, che vi conquista e vi entusiasma e non potete fare a meno di scattare in un ultimo in un applauso irrefrenabile di grande e sentita ammirazione!>>.

⁸⁰ Cfr. F.T. Marinetti, *La battaglia di Tripoli : (26 ottobre 1911) vissuta e cantata da F. T. Marinetti*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1912.

⁸¹ <<La Canzonetta>>, 21 ottobre 1912: <<Tripoli. 14-10-192 (Mario Marrone). Kursaal – dopo un mese di successo la formosa Tina Floriani, e l'acclamata coppia Bigliani- Esedra hanno lasciato questo Concerto. La sera del 9 corr : in occasione della loro serata d'onore la coppia Bigliani-Esedra ha ricevuto dall'Impresa una medaglia d'oro. L'attuale programma merita anche la buona accoglienza del pubblico che vi accorre. Notiamo: la graziosa e birichina Gilda Blondin, la sentimentale Gina dell'Aquila, e la rubiconda Nini Viola. Come *parts magna* del programma il comico Pietro Fioravanti, molto acclamato nelle imitazioni di Pasquariello, Viviani, Armando Gill. In vedette Mary Fleur la prima qui giunta come Stella del Varietà italiano, anche essa è costretta a concedere seralmente molti bis. All'Impresario signor G. Forio ed al solerte Alfredo Barone augurio di favolosi incassi>>.

⁸² Alcune di queste vengono descritte nel paragrafo, e nella relativa appendice, dedicati al giornalismo, all'interno di questo capitolo.

⁸³ Per l'approfondita descrizione di questo giornale si veda il paragrafo dedicato al Futurismo.

meglio, di poter sfruttare la popolazione autoctona, riscattando le pene vissute dai connazionali emigrati e sfruttati negli Stati Uniti, in Argentina e in Brasile⁸⁴.

Nel 1913 le prime elezioni a suffragio universale vedono una forte affermazione nazionale della lista socialista. Alla Camera compaiono anche quattro nomi campani: Sandulli, Ciccotti, Altobelli, Lucci e Labriola. Gli effetti sull'amministrazione napoletana sono immediati: dopo dodici anni i clerico-moderati di Del Carretto-Rodinò, poi sostituiti dal commissario regio, vengono scalzati dal "trono" dalla Sinistra napoletana, dopo le elezioni amministrative del 1914. La coppia Labriola-Lucci manovra la situazione politica, creando una grande alleanza, cittadina ma anche e soprattutto regionale e nazionale, definita il Blocco Popolare (socialisti, riformisti, radicali, repubblicani, giolittiani, democratici del gruppo costituzionale), lasciando in disparte la sezione napoletana del PSI.

In Italia, il governo Giolitti cade nel marzo 1914, sostituito da Salandra. Il 10 giugno 1914 inizia, a Napoli, la *Settimana Rossa*⁸⁵.

La Legge Speciale, dunque, mette inevitabilmente e continuamente a contatto l'economia partenopea con quella nazionale, meccanismo che diventa pericoloso nel momento in cui emerge il discorso colonialista di Giolitti e quindi l'inevitabile e conseguente indebolimento economico della Nazione.

Napoli, costretta ad un legame asfissiante con le aziende del Nord, si ritrova coinvolta quindi, non solo nell'inversione del trend economico nazionale, ma inevitabilmente è imbrigliata nelle faccende politiche. Convivono, quindi, a Napoli, l'entusiasmo iniziale, ma non comune, per l'emanazione di una legge economica a favore del Mezzogiorno, fino all'aperta avversione napoletana al governo Giolitti, attraverso l'azione di personaggi della Sinistra napoletana, indipendentisti, riformatori, e rivoluzionari, rispetto agli stessi esponenti della Sinistra nazionale⁸⁶.

⁸⁴ Cfr., - -, *L'occupazione di Tripoli*, in << La Follia di New York >>, 8 ottobre 1911.

⁸⁵ Cfr., A. Ghirelli, cit., pp.156-157.

⁸⁶ F. Dandolo, *Apparato produttivo e interessi industriali a Napoli tra inizi Novecento e Grande Guerra*, in *Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia*, Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Bologna, n. 25, febbraio 2011, pp.4-5:<<[...] Affiora in modo chiaro il ruolo egemone che la città - pur in presenza di un quadro meridionale che va marcatamente disarticolandosi con lo sviluppo di importanti poli urbani - continua apertamente a rivendicare. Così come si ribadisce l'esigenza di adeguare le istituzioni - e quindi nel caso specifico l'ente camerale- all'esigenza dei

Nel 1914, il nuovo presidente della Camera di commercio napoletana è Giovanni Battista Mauro, vicepresidente dell'Unione delle Camere di commercio del Regno d'Italia⁸⁷: è un anno complesso per l'economia e per la popolazione napoletana poiché ci si ritrova a ridosso del primo, ed inaspettato, conflitto mondiale, Napoli si ribella. Durante la *Settimana Rossa*⁸⁸, emergono palesemente le opposte fazioni politiche napoletane, di cui faranno parte anche numerosi artisti e letterati partenopei, esponenti della piccola borghesia cittadina o del mondo popolare. Dalla confusione sociale e politica di inizio Novecento, negli anni pre bellici si identificano in maniera più chiara le fazioni presenti al potere cittadino. Attraverso gli effetti e le evoluzioni della Legge Speciale del 1904 anche gli esponenti della politica e dell' economia napoletane cominciano ad identificarsi in alcuni gruppi di potere ben precisi. Ecco perché la Legge deve essere necessariamente considerata, in riferimento alla città di Napoli e alla Campania di inizio Novecento, il nuovo spartiacque tra passato e futuro.

tempi della prospettiva di rivestire la funzione di rappresentante sempre più fedele delle attese e istanze degli industriali e commercianti della provincia>>.

⁸⁷ Ivi, p.7: << nel tentativo di trovare un'efficace soluzione alla sostanziale assenza di capitali da investire, Mauro propone la fondazione di un istituto di credito industriale da costituirsi con i depositi delle casse di risparmio degli istituti di emissione, e che avrebbe lo scopo prioritario di anticipare alle sane imprese industriali i capitali di cui esse hanno bisogno durante il periodo di fabbricazione del prodotto. [...] Allo stesso tempo, si dà grande risalto al crescente rilievo che il porto di Napoli dovrebbe avere nell'economia regionale: in realtà la centralità è presto spiegata con la caratteristica eminente dell'apparato industriale partenopeo, che è un'industria spiccatamente di trasformazione. [...] Da qui l'esigenza di dover costantemente incrementare le relazioni commerciali internazionali, sia per il reperimento delle materie prime, sia per la collocazione sui mercati esteri del prodotto finito e la constatazione che allo stato attuale il porto di Napoli appare del tutto inadeguato a tale crescita>>.

⁸⁸ Quest'aspetto è oggetto di approfondimento nel paragrafo 1.2.3.

1.2.3 Dagli anni della Guerra al 1920

Tra il 10 e il 17 giugno 1914, Napoli si mobilita, ma in realtà i disordini napoletani sono effetto diretto di importanti cambiamenti in tutto il Paese: «è in questo quadro che, con le rotture provocate anche sul piano politico interno dalla campagna di Libia, la situazione fu resa politicamente più tesa dalla caduta del ministero Giolitti e dall'assunzione del governo da parte di Antonio Salandra, esponente della destra conservatrice. [...]»⁸⁹. La Settimana rossa fu senz'altro il più vasto movimento di protesta e di sciopero del primo Novecento in Italia.⁸⁹ Ad Ancona, il 7 giugno 1914, durante una manifestazione organizzata dalla Camera del Lavoro, nell'anniversario dell'emanazione dello Statuto, tre manifestanti vengono uccisi: il governo Salandra ha già cominciato a vietare qualsiasi forma di comizio o manifestazione e dopo l'episodio, si scatena la repressione più dura, accendendo ancor di più gli animi delle classi popolari.

Lo sciopero non si placa e in alcune città si svolge lungo, appunto, un'intera settimana, ma ciò che caratterizza principalmente questi movimenti, così come sottolineano inequivocabilmente tutti gli studiosi, è la violenza inaudita delle rivolte⁹⁰.

Il 1914 è l'anno della grande affermazione della Sinistra napoletana e la città, infatti, non si esime dall'organizzare scioperi e manifestazioni violente, all'interno dello svolgimento della Settimana rossa, evento che coinvolge tutto il Paese⁹¹. Come

⁸⁹ G. Albanese, *La Settimana Rossa tra aspirazioni rivoluzionarie e reazioni d'ordine*, in *Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, a cura di M. Isnenghi e S. Levis Sullam, in *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, Torino, Utet, 2009, Vol. II, pp.607-608.

⁹⁰ L. Lotti, *La Settimana rossa*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 242: «la Settimana Rossa fu certo la più importante e grandiosa agitazione che mai si fosse svolta nell'Italia unita. I moti del '98 erano stati immensamente più tragici ma assai meno politicizzati. Il primo sciopero generale, quello del settembre 1904, aveva avuto clamorose conseguenze nelle elezioni politiche subito dopo indette da Giolitti, ma come fatto in sé si era esaurito presto e non era andato molto più in là da Milano: i successivi scioperi generali del 1906 e del 1907 avevano avuto caratteristiche contingenti e limitate, quello del settembre del 1911 contro la guerra di Libia era stato una blanda e simbolica manifestazione di protesta, fallita nella sostanza effettiva. Solo nel 1913 lo sciopero generale era tornato ad essere un'arma «lucida e tagliente»- dirà Mussolini- proprio per opera sua, in contrasto con parte del suo stesso partito e della sua stessa frazione, e per opera dei sindacalisti rivoluzionari. L'intensità e l'estensione dello sciopero, il 9 e 10 giugno del '14, erano state clamorose».

⁹¹ G. Albanese, cit., p.607: «[...] rispetto agli scioperi generali precedenti, quelli del 1904 e del 1906, vi era qualcosa di nuovo: la disponibilità, soprattutto nelle aree in cui era più evidente la matrice della protesta insurrezionale, a compiere atti più esplicitamente violenti nei confronti delle forze dell'ordine, e non solo, nei momenti degli scontri di piazza. Tutto ciò accadeva però mentre la

afferma Ghirelli, non si tratta solo di movimenti operai, ma la mobilitazione nasce dal popolo: prima i ferrovieri, poi le tabacchine, fino alle pompe funebri⁹².

Giulietti⁹³ descrive i protagonisti della rivolta napoletana e i momenti più importanti degli scontri o dei comizi svoltisi in varie parti delle città: i tramvieri, le tabacchine, e un personaggio specifico, Francesco Cacoza, « leader incontrastato delle lotte degli inquilini[...]. È a lui, infatti, che si devono la promozione e la guida di gran parte delle mobilitazioni dei popolani, nonché la produzione di quasi tutti i volantini di propaganda concernenti la questione del rincaro delle pigioni. Temutissimo dagli apparati repressivi dello Stato e sottoposto a inveterati arresti, fermi preventivi, condanne e carcerazioni, Cacoza è, come detto, l'anarchico napoletano più autorevole e più amato dal popolo»⁹⁴.

Il 10 giugno 1914, durante un comizio svoltosi nel palazzo della Borsa « soltanto Arturo Labriola, tra asserzioni rituali di fede rivoluzionaria, dichiarazioni distensive, un attacco di rigore alla polizia e richiami alla necessità di una legislazione protettiva per il proletariato, riesce in parte a riportare alla calma la platea, persuadendo i lavoratori a proseguire lo sciopero senza trascendere in atti di violenza arbitraria. Alla fine del comizio viene, quindi, votato un ordine del giorno che riconferma la prosecuzione dello sciopero finché il governo non abbia dato « completa soddisfazione al proletariato », con l'impegno di punire i colpevoli e a non permettere il ripetersi di eccidi proletari »⁹⁵

Benedetto Croce, le associazioni cattoliche, gli universitari, i professionisti, la piccola borghesia impiegatizia, il neonato Fascio Liberale dell'Ordine (Croce, Di

violenza nei confronti dei manifestanti aumentava in maniera incontrollata e determinava l'uccisione di manifestanti in diverse città d'Italia».

⁹²Cfr. A. Ghirelli, cit., pp. 157-58.

⁹³ Fabrizio Giulietti, riprendendo gli studi di Aragno (*Socialismo e sindacalismo rivoluzionario a Napoli in età giolittiana*, Milano, Bulzoni, 1980) e di Fatica (*Origini del fascismo e del comunismo a Napoli (1911-1915)*, Firenze, La Nuova Italia, 1971) e analizzando gli articoli giornalistici de «Il Roma» e de «Il Mattino» pubblicati nel 1914, affronta una dettagliata cronaca degli eventi napoletani, svoltisi durante la Settimana Rossa, ribadendo i motivi scatenanti che, al di là della situazione nazionale, ribollivano da tempo in città.

⁹⁴ F. Giulietti, *L'anarchismo napoletano agli inizi del Novecento. Dalla svolta liberale alla settimana rossa (1901-1914)*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp.161-162; 166-68.

⁹⁵ Ivi, p. 175.

Giacomo, Torraca, Degni), molti giornali cittadini (tranne Il Roma a favore del Blocco popolare), appaiono palesemente a favore dell'azione repressiva attuata dal governo Salandra:

<< squadre di studenti armati di bastone affiancano la polizia, distribuendo manganellate in capo ai dimostranti ed inoltrandosi perfino nei vicoli del Mercato per ridurre gli abitanti a più miti consigli << inneggiando all'esercito e a casa Savoia>>>>⁹⁶.

I movimenti rivoluzionari e gli sconvolgimenti sociali che caratterizzano questo decennio napoletano, sono evidenti sintomi di una trasformazione profonda che non avrà modo di risolversi in breve tempo. Anche in campo artistico lo stesso Croce riflette attentamente sulle trasformazioni che subisce il teatro italiano, in particolare quello napoletano, soffermandosi inevitabilmente sul rapporto tra la società culturale precedente e quella che si sta affermando violentemente, all'inizio del nuovo secolo. Attraverso il contributo di Federico Frascani, le teorie crociane riguardanti il teatro appaiono, ancora una volta, un documento interessante, poiché rivelano forti preoccupazioni nei confronti delle trasformazioni sociali che influiscono anche in campo letterario ed artistico. Croce, infatti, definisce le traduzioni delle opere teatrali <<brutte infedeli>>⁹⁷, affermando che l'Italia post unitaria non riesce ad esprimersi attraverso un'unica lingua, aspetto negativo di tutta la cultura nazionale, e soprattutto partenopea, nel passaggio tra i due secoli⁹⁸. È determinante anche il giudizio di Frascani, riguardo alle considerazioni di Croce sulla maschera di Pulcinella: simbolo della città, il suo elogio e il suo decadimento diventano testimonianza di una trasformazione necessaria della società e della cultura napoletane:

<< indagando sulle ragioni per cui la maschera (Pulcinella) decadde, Croce ricorda che essa finì col non rispondere più ai gusti delle classi colte che l'avevano lungamente prediletta [...]. Occorre aggiungere che la "classe colta" era la borghesia la quale già aveva, al tempo di Eduardo Scarpetta, un peso determinante nella società napoletana. Il nuovo personaggio durò quanto il suo creatore o poco più, perché le

⁹⁶ Ivi, p. 161.

⁹⁷ Cfr. F. Frascani, *Croce e il teatro*, Sorrento- Napoli, Franco Di Mauro Editore, 1993, p. 20.

⁹⁸ Cfr., ivi, p. 33.

vicende che Scarpetta immaginava e viveva sulla scena restarono in seguito fuori dalla realtà di una Napoli che si andò in certo senso sovrapponendo a quella borghese: la Napoli popolare, le cui ansie, le cui speranze, le cui pene, furono portate sulla scena, consapevolmente da Viviani>>⁹⁹.

La binomiale caratterizzazione della società napoletana è immagine preponderante nella descrizione di Vittorio Viviani dell'opera paterna *Santa Lucia Nova*: << il Borgo Marinaro appare in *Santa Lucia Nova* in due zone antitetiche che però coesistono, svolgendosi in unità drammatica. Una è quella delimitata dal ristornate di lusso "Starita" dove - l'orgia comincia da mezzanotte in poi all'uscita dai teatri. L'altra zona è quella dei barcaioli poveri, dei luciani condannati a vivere in funzione turistica>>¹⁰⁰. Raffaele Viviani mette in evidenza, per la prima volta, il passaggio evolutivo riguardante la società napoletana, attraverso una trasposizione allegorico – teatrale: da una parte la borghesia arricchitasi, preponderante nella società napoletana ottocentesca, dall'altra le classi sociali minori, descritte con grande attenzione dallo stesso Viviani. Un terzo e nuovo elemento, però, fa capolino all'interno della gerarchia sociale napoletana di inizio secolo: il proletariato prodotto dall'industrializzazione, sia in Italia, che a Napoli, ma anche all'Estero. Ancora Vittorio Viviani, all'interno della *Storia del Teatro Napoletano*, ricorre ad un testo come *Piedigrotta*: << Napoli è una città moderna, una città italiana; e su un carro persino i disoccupati passano [...]. Sono gli operai, è la gente nuova di Napoli [...]>>¹⁰¹.

Dopo le elezioni del 12 luglio 1914 il nuovo sindaco a Napoli è Pasquale Del Pezzo, duca di Caianiello, socialista borghese. La rivoluzione del PSI di Bordiga è fallita e all'interno della giunta napoletana non compare nessun assessore socialista¹⁰².

Nel 1915, alle soglie del conflitto mondiale, le nuove fazioni nazionali sono caratterizzate dalla connotazione di "interventista" o "non interventista". Durante il periodo bellico, la reggenza dell'amministrazione napoletana è ancora affidata al Del

⁹⁹ Ivi, p. 183.

¹⁰⁰ V. Viviani, cit., p. 744.

¹⁰¹ Ivi, pp.747-748.

¹⁰² Cfr., A. Ghirelli, cit., p. 163.

Pezzo, che si ritrova in una situazione peggiorata dagli eventi storici di quegli anni, ma già in deficit sin dal momento della sua elezione¹⁰³. A conclusione della guerra, nel 1918, il Comune di Napoli sarà affidato al nuovo sindaco eletto, Arturo Labriola ma « il primo sindaco «socialista» di Napoli è destinato a rimanere in carica meno di un anno»¹⁰⁴.

Vittorio Viviani descrive alcuni testi viviani come testimonianza fondamentale di ciò che accade nella società napoletana di quegli anni. Se i napoletani vivono il passaggio come “decadenza”, proprio perché il punto di riferimento sono ancora gli anni d’oro del secolo appena concluso, in realtà il progresso non si arresta. Anche la *Piedigrotta* viviana viene intesa come immagine di “ciò che è stato e ormai non c’è più”¹⁰⁵.

Durante la guerra, l’economia napoletana sembra riprendersi: le aziende metallurgiche vengono utilizzate per la produzione di materiale bellico, gli operai ricominciano a lavorare, anche e soprattutto le donne, gli imprenditori ricominciano a guadagnare.¹⁰⁶

Naturalmente il trend positivo dell’industria bellica subisce una caduta inevitabile alla conclusione del conflitto¹⁰⁷.

¹⁰³ Cfr., *ivi*, p164.

¹⁰⁴ A. Ghirelli, *cit.*, p. 166.

¹⁰⁵ V. Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida Editore, 1992, p.742: « l’affluenza del pubblico all’ “Umberto” è rimasta proverbiale. Il teatro di Viviani trionfava, mentre a Napoli veniva consacrata solennemente la Vittoria e dall’alto di Palazzo Salerno il prosindaco socialista Arturo Labriola presentava al popolo festante Armando Diaz. Quel grande fatto storico recava in sé i segni della crisi che avrebbe degenerato nel fascismo. Anche nel mezzogiorno si diffondeva infatti il bolscevismo di Amedeo Bordiga.[...] Specchio di questo turbolento periodo è il gruppo dei lavori in due atti di Raffaele Viviani: *Santa Lucia Nova*, *Borgo Sant’Antonio* e particolarmente *Piazza Municipio*: nel quale, per la prima volta, il dramma della lotta nelle fabbriche assume una sua eloquenza attraverso un fatto di natura comune, quotidiana».

¹⁰⁶ G. Brancaccio, *Una economia, una società*, *cit.*, p. 95: « lo scoppio della prima guerra mondiale non trovò impreparato il mondo imprenditoriale napoletano, pronto, anzi, a rispondere al regime di mobilitazione produttiva instauratosi nel paese. [...]L’istituto camerale aveva, infatti, promosso la fondazione della Cooperativa napoletana per la produzione di materiale da guerra, con l’intento di arginare la concorrenza settentrionale, ed era stato anche l’artefice della creazione della Società Partenopea per le Industrie Metallurgiche ed Elettriche, sorta grazie all’apporto dei capitali di un pool di banche francesi».

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 99: « le conseguenze negative di questa evoluzione si sarebbero manifestate pienamente all’indomani della guerra, quando apparve chiaro che il rigonfiamento industriale era stato un fenomeno artificioso, esclusivamente connesso alla congiuntura bellica; così, cessate le commesse

La grossa produzione industriale della città, durante gli anni della guerra, e quindi la ripresa dell'economia, o di parte dell'economia napoletana durante il periodo bellico, potrebbe giustificare, dunque, l'enorme movimento artistico che mai si placò, anche e soprattutto durante gli anni del conflitto. Nonostante l'emanazione della legge di chiusura dei teatri, dopo la disfatta di Caporetto, i periodici e i quotidiani napoletani continuano a pubblicare interi programmi e cartelloni teatrali; numerosi articoli documentano la non chiusura dei locali, piuttosto si parla di una diminuzione dell'orario di chiusura, con evidenti e notevoli disagi per le famiglie degli artisti napoletani, molti dei quali perirono al fronte, come soldati, durante il conflitto, o partirono per esibirsi nelle Case del Soldato, organizzate all'interno degli accampamenti¹⁰⁸.

La situazione industriale proficua interessa, come detto, solo le industrie legate alle produzioni belliche, quindi non si può parlare di vero e proprio successo dell'industrializzazione campana, né di successo della Legge Speciale, ma di una situazione temporanea, ben sfruttata dagli imprenditori. Produzione, quindi, in salita, ma temporanea e limitata a specifici beni. Ciò che ancora una volta si evidenzia è la mancata possibilità di un associazionismo collettivo che tuteli piccola, media e grande borghesia imprenditoriale, poiché la guerra continua a favorire solo la grande industria, ed ogni parte cerca di salvaguardare la propria situazione.

Gli effetti "militari" della Prima Guerra mondiale furono percepiti in maniera limitata dalla città, vista la collocazione al confine dei luoghi di combattimento: <<come danno diretto degli eventi bellici Napoli soffrì solo nel 1918 l'incursione notturna di un dirigibile nemico, che provocò 16 morti e 40 feriti>>¹⁰⁹.

statali, riaffiorarono tutti i difficili problemi che avevano da sempre contrassegnato la storia dell'industria della città>>.

¹⁰⁸ Queste importanti informazioni verranno analizzate nel successivo capitolo, dedicato interamente al teatro napoletano nel decennio 1910-1920, specificatamente all'interno del paragrafo riguardante gli anni del primo conflitto mondiale.

¹⁰⁹ A. Scirocco, *Napoli dall'Unità alla Prima Guerra mondiale*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971, v. X, p.91.

Nel 1918 a Napoli viene fondata la Camera del Lavoro, formata dalle leghe napoletane metallurgiche e aderente alla CGL¹¹⁰. La socialista CGL, viene affiancata in Italia, dalla cattolica CIL¹¹¹.

Ancora una volta, nel 1919, a Napoli esplodono delle rivolte operaie: meno cruente e violente di quelle organizzate nel periodo precedente alla guerra. Il grande sviluppo dell'industria bellica ha apportato un benessere eccessivo, perché contrastante con il difficile periodo storico- economico e con l'estrema miseria del popolo. La caduta post bellica, così, fa emergere il malessere delle due classi beneficiarie del momento: la classe operaia e la rinnovata alta borghesia imprenditoriale napoletana, arricchitasi durante il conflitto e premunitasi contro le possibili rivendicazioni operaie¹¹², memore dei tumulti esplosi durante la Settimana Rossa. La resistenza degli operai si protrae dal 1 settembre 1920, data dell'apertura delle ostilità, fino al 28 settembre: gli industriali combattono attraverso una prima decisione di serrare gli stabilimenti, ma gli operai cominciano a produrre in proprio. Lo scontro si placa quando, a fine settembre, il presidente del Consiglio, ancora una volta Giolitti, concede agli operai un miglioramento salariale e la promessa di una legge sul controllo della produzione, mai realizzata¹¹³.

Attraverso l'avvento della Legge Speciale, l'industrializzazione forzata e l'avvento della Guerra, le classi politiche e sociali napoletane si identificano su schieramenti opposti e nettamente caratterizzati.

¹¹⁰ Cfr. G. Acocella, *Le organizzazione del lavoro*, cit., p. 120.

¹¹¹ Cfr., *ivi*, p.121.

¹¹²Cfr. G .Branaccio, cit., p. 99

¹¹³Cfr., A. Ghirelli, cit., pp.181-182.

1.2.4 I personaggi e gli eventi descritti dalla stampa napoletana tra il 1910 e il 1920

I giornali dell'epoca, oltre a descrivere i principali avvenimenti storici nazionali e locali, riportano attentamente le notizie, da quelle più clamorose a quelle la cui risonanza è minore, trattando gli eventi culturali ed artistici della città. Su questi bisognerà soffermarci, attraverso un'attenta e mirata selezione, per cominciare ad avere un'idea specifica di ciò che accade a Napoli, in ambito culturale ed artistico, nel decennio 1910-1920.

Non è possibile distinguere nettamente l'ambito storico da quello politico, o da quello artistico-culturale, poiché all'interno delle complesse trasformazioni in atto, in questo turbolento periodo storico, il mondo teatrale, oggetto principale della nostra ricerca, è inevitabilmente influenzato da continue trasformazioni storico-sociali ed economiche che interessano Napoli e l'Italia intera.

Gli avvenimenti che vengono pubblicizzati più frequentemente, attraverso la stampa cittadina, coinvolgono gli artisti e l'enorme numero di spettatori che questi personaggi riescono a mobilitare. Il mezzo più efficace e il luogo più consono è il teatro, in un connubio perfetto tra attori e cantanti di grandissima fama da un lato, e la beneficenza e le commemorazioni dall'altro.

Molti degli eventi che suscitano clamore sono legati certamente al movimento futurista, soprattutto durante il 1910, poiché incontri, serate teatrali e mostre, organizzati dagli esponenti del movimento a Napoli, coinvolgono numerosi artisti, letterati e uomini di cultura, interferendo anche con gli ambienti artistici della città. Attraverso i molteplici ed approfonditi studi pubblicati fino ad oggi, alcuni dei quali specificatamente dedicati al Futurismo napoletano, abbiamo un quadro approfondito sull'evoluzione del movimento futurista in Italia e nell'ambiente culturale partenopeo. Le notizie pervenuteci attraverso i giornali napoletani dell'epoca integrano notevolmente le pagine pubblicate dagli studiosi. A conclusione di questo capitolo, infatti, un intero paragrafo sarà dedicato unicamente al Futurismo napoletano, letto anche attraverso la stampa dell'epoca, all'interno degli eventi del decennio 1910-1920.

Il 1910 appare come uno degli anni più ricco di avvenimenti culturali.

<< Il Mattino>> del 9-10 febbraio 1910 annuncia l'organizzazione della grande Esposizione d'Arte a Napoli, prevista per il dicembre 1910. Su modello di quella di Venezia e di Roma., il sindaco Del Carretto accetta la proposta di organizzare una magnifica esposizione d'Arte all'interno della Villa Comunale di Napoli¹¹⁴.

Una grande mostra d'arte, la 36 per l'esattezza, viene inaugurata nell'aprile 1914. Il periodico << Vela Latina>> vi dedica ampie colonne, sottolineando il legame tra la città e l'arte, e l'importanza che eventi del genere possono costituire per l'intero ambiente culturale partenopeo¹¹⁵.

La celebrazione della città, legata inevitabilmente anche all'encomio rivolto ripetutamente alla nuova giunta e al nuovo sindaco, è caratterizzata da alcuni grandi avvenimenti, che mobilitano numerosi artisti e grandi masse di pubblico. Alcuni di questi, svoltisi appunto nel 1910, sono: la mattinata di beneficenza presso il teatro Mercadante, l'inaugurazione del busto a Giovanni Bovio, la commemorazione di Gerolamo Rovetta, la mattinata "Izzo" al Mercadante, la serata di beneficenza organizzata dal Commendatore Scarpetta al teatro Sannazaro. Fanno da contorno, durante l'anno, l'arrivo della Società corale maschile di Colonia che, durante il suo viaggio artistico in Italia, rende omaggio alla città di Napoli presso il teatro Politeama Giacosa, e la visita del Re e della Regina per le feste del Cinquantenario.

¹¹⁴ - - , *La grande esposizione di Arte in Napoli*, in << Il Mattino>>, Anno XIX, n. 40, 9-10 febbraio 1910: << la grande festa dell'arte, che si va preparando in Napoli, ha fatto ieri un passo decisivo. La Giunta comunale si è accordata nel concedere, su proposta del sindaco, senatore del Carretto, per la Esposizione Nazionale di Belle Arti che sarà tenuta in Napoli nel dicembre (*sic*) 1910, uno spazio bellissimo nella nostra Villa. Questa volta sorgerà, finalmente, in un quel luogo tra i più belli del mondo, un edificio (*sic*) di bellezza e per la bellezza, in posto amenissimo, che ne prenderà nobiltà e decoro. Hanno assunto impegno di decorarlo tutti gli artisti di Napoli, i più vecchi e gloriosi come i più giovani e valenti, così che questa *casa degli artisti* rappresenterà quanto l'arte nostra meridionale può oggi fare di più eletto. Con tale deliberazione della Giunta e con le somme ingenti raccolte, quello che pareva un sogno, oggi finalmente si compie: avere cioè un edificio dove possano celebrarsi di tempo in tempo queste grandi periodiche feste dell'arte>>.

¹¹⁵ R. Leonetti, *La inaugurazione della 36 Mostra d'Arte a Napoli*, in <<Vela Latina>>, Anno II, n. 15, 9 aprile 1914: <<domenica scorsa con l'intervento di S.A.R. il Duca d'Aosta e delle autorità governativa e municipali fu solennemente inaugurata la 36 Mostra di Arte, a cura della Società Promotrice, nelle Sale dell'Istituto d'incoraggiamento, a Tarsia. Una gran folla di invitati e di artisti accorse al simpatico richiamo che segnava una volta ancora per la nostra Napoli un giorno lieto di genialità, di promesse, e nel tempo istesso dimostrava quale autentica efficacia avesse quell'accolta di gentiluomini che, ispirandosi ad alte idealità artistiche, sanno perpetuare i tradizionali ricordi, per i quali la Promotrice ogni anno, con sempre migliore fortuna, prepara ai giovani ed ai campioni della scultura e della pittura un ambiente elegante e dignitoso, nel quale possono esporre l'opera loro, in attesa che il bel progetto di un edificio, dedicato alle Belle arti, sia un fatto compiuto, nella nostra città, pronta a tutti gli entusiasmi e non seconda ad alcune nelle manifestazioni di arte>>.

Il teatro Mercadante è luogo di grandi eventi e manifestazioni, legati non solo al teatro, ma soprattutto alla canzone. <<Il Pungolo>> del 12-13 marzo 1910 pubblicizza la mattinata di beneficenza organizzata a favore degli sfollati dell'alluvione di Parigi: segue il programma di artisti e di docenti che si esibiscono con letture, musiche ed opere teatrali francesi¹¹⁶.

Ancora una mattinata viene organizzata presso l'antico teatro Mercadante, descritta dal <<Don Marzio>> e dal <<Cafè - Chantant>> nel settembre 1910. Il <<Don Marzio>> pubblica un piccolo trafiletto, all'interno della colonna teatrale *Scene e Scenette*, in cui elenca i cantanti e i titoli di alcune delle canzoni proposte durante la mattinata dedicata all' <<audizione delle canzoni piedigrottesche della casa Izzo>>¹¹⁷. Il <<Cafè-Chantant>>, la settimana dopo e quella successiva, dedica due numeri all'evento. Il giornale, attraverso un'esplicita pubblicità alla casa discografica Izzo, sottolinea il passaggio, il cambiamento, la consapevolezza da parte del pubblico napoletano di un gusto artistico che finalmente comincia ad allontanarsi dalla tradizione, almeno per quanto riguarda la canzone: <<il pubblico che ha fatto giustizia delle banalità e che ha apertamente manifestato la sua avversione contro un genere di canzoni a cui il tempo ha dato degna sepoltura, ha consacrato clamorosamente al successo il repertorio della casa Izzo, che ben può definirsi un repertorio "nuovo stile" giacché esso è alimentato dall'arte squisita di musicisti autentici, e di poeti che sono andati a scuola. Ragion per cui è semplicemente goffo maculare di lacrime la bara entro cui riposano le note delle vecchie canzoni, quando il pubblico ha manifestato, con significante entusiasmo, il suo vivo compiacimento per questa nuova forma di canzone, più evoluta, epperò più aristocratica e meglio rispondente alle esigenze del gusto della nuova generazione, che – a buona ragione – vuol che tutto, migliorandosi, si trasformi>>¹¹⁸. Nel numero del 26 settembre, il <<Cafè-Chantant>> pubblica una piccola rassegna stampa sull'evento: riportate le

¹¹⁶ Cfr. - - , *Mercadante. La mattinata di beneficenza*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 marzo 1910.

¹¹⁷ - - , *La mattinata Izzo al Mercadante*, in <<Don Marzio>> 12-13 settembre 1910.

¹¹⁸ - - , *La grande mattinata Izzo al Teatro Mercadante. Il trionfo della canzone (la cronaca, i poeti, gli interpreti)* in <<Cafè-Chantant>>, 20 settembre 1910. Il lungo articolo, firmato dalla redazione del giornale, elenca non solo i nomi dei poeti (Liberio Bovio, Galdieri, Capurro, Mario, Vetroni, Milano, Gill, Danzi, Giannelli) autori delle canzoni protagoniste della mattinata, ma anche degli interpreti (Pasquariello, Donnarumma, Diego Giannini, Maria, La Puma), dei maestri (Evermero Nardella, Francesco Sanna, Buongiovanni). L'articolo riporta anche alcuni testi: *Surdate* di Liberio Bovio, *Tu si n'ata* di Galdieri, *L'ammore a tre* di Nicolardi, *Casa mia* di E.A. Mario.

parole di Marrama, critico de <<Il Giorno>>, oltre a quelle pubblicate su <<Il Pungolo>> ed <<Il Mattino>>: ribadito il successo di pubblico, riportato l'elenco delle canzoni più applaudite, sottolineata ancora una volta l'originalità dalla Casa Izzo¹¹⁹.

Il <<Cafè- Chantant>> , giornale per eccellenza degli artisti e dei cantanti, anche negli anni successivi, pubblicizza l'operato della Casa Izzo e sottolinea l'importante presenza di questa, all'interno del panorama artistico napoletano. In occasione dell'ennesima "mattinata Izzo" del settembre 1913, stavolta presso il Politeama Giacosa¹²⁰. Un'intera prima pagina elenca canzoni e personaggi che hanno reso anche questa mattinata un momento artistico importante per la città di Napoli.

Le mattinate e le serate organizzate dalle case discografiche nei teatri napoletani, sono ripetutamente pubblicizzate, non solo tra le colonne dei quotidiani e dei periodici, ma soprattutto in quelle dei giornali di settore, come i fascicoli di <<Piedigrotta>> e i numeri de <<La Canzonetta>>. Al di là dell'eccessiva pubblicità apportata a determinate produzioni discografiche, questi giornali, diffusi nell'ambiente musicale ed artistico, noti a tutto il pubblico napoletano, spesso sponsorizzati dalle stesse case, pubblicano degli articoli che costituiscono un' importante ed ulteriore testimonianza artistica e culturale dell'epoca.

La mattinata organizzata nel 1912 presso l'Eden di Napoli, ha come motivo una commemorazione, quella del defunto giornalista Gennaro Rainone, ex direttore della rivista, ma la presenza di numerosi artisti è d'obbligo. Ancora una volta emerge l'enorme afflusso di pubblico, nonostante il programma vada in scena durante l'intera mattinata, ma soprattutto viene posta l'attenzione sull' introito ricavato da questi eventi e sui nomi dei benefattori.<<La Canzonetta>>, che descrive l'evento in prima pagina, cita, infatti, i nomi di importanti personaggi del mondo culturale napoletano:¹²¹.

¹¹⁹ - -, *La grande mattinata Izzo al Teatro Mercadante (seguito)*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1910.

¹²⁰ Cfr. Keraban, *La grande audizione della Casa Izzo al R. Politeama Giacosa*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 settembre 1913.

¹²¹ - -, *La mattinata all'Eden per Gennaro Rainone*, in <<La Canzonetta>>. Anno V, n. 17, 27 agosto 1912: <<la mattinata, manco a dirsi riuscì imponente oltre che per il programma, per il concorso di pubblico eletto, formato da artisti, poeti, letterati, giornalisti, amici ed estimatori tutti di Gennaro

Due intere pagine de <<La Canzonetta>> del 21 settembre 1912 sono dedicate ad un'altra grande mattinata, svoltasi il 1 settembre di quell'anno, presso il Reale Politeama Giacosa di Napoli. L'occasione, stavolta, è offerta dalla casa Capolongo-Feola, che festeggia con i suoi artisti e le sue canzoni i nuovi successi dell'anno. L'interesse dei giornalisti è rivolto non solo al grande divo Pasquariello e ai numerosi artisti presenti¹²², ma soprattutto a Luisella Viviani, tanto da pubblicare una vera e propria rassegna stampa sull'evento, riportando gli articoli de <<Il Mattino>>, <<Il Giorno>>, <<Monsignor Perrelli>>, in cui spesso le parole di elogio sono rivolte a questa artista¹²³.

Tornando indietro di qualche anno, cioè al 1910, attraverso le pagine del <<Don Marzio>> di ottobre, ben quattro numeri¹²⁴ pubblicizzano la serata di beneficenza promossa dal comm. Scarpetta presso il teatro Sannazaro. Ci si chiede, in effetti, se l'intento solidaristico dello Scarpetta abbia davvero una profonda finalità, poiché l'incasso¹²⁵ e il successo di pubblico, dimostrano delle motivazioni di fondo alquanto superficiali.

Rainone. In memoria di lui si distribuirono eleganti libretti delle sue canzoni, con la riproduzione di un suo magnifico ritratto in copertina, raccogliendo moltissime offerte. Fra le distributrici ci piace notare la Donnarumma e la Isabella di Santa Cruz, come fra i distributori Libero Bovio e il nostro redattore sig. Oreste Fulvo. Aderirono, con laute offerte molti artisti assenti, fra i quali addoloratissimo per tale perdita Nicola Maldacea. Fra quelli che hanno inviate offerte, nonostante il suo espresso divieto di fare il suo nome, dobbiamo notare il poeta Ferdinando Russo, il quale, riaffermando ancora una volta le sue elette qualità di cuore e di mente, contribuiva con cinquanta lire a soccorrere la famiglia del carissimo Rainone>>.

¹²² - -, *Le nostre canzoni al Real Politeama Giacosa di Napoli. Mattinata del 1 settembre 1912*, in <<La Canzonetta>>, anno V, n. 18, 21 settembre 1912. Il giornale presenta un elenco dei nomi degli artisti e delle relative canzoni con cui si esibirono durante la mattinata: Pasquariello (*Nun 'a saccio, Quando è così*, 'O surdato tene vint'anne- maestri Giuseppe Capolongo e Gaetano Lama, poeta Rocco Galdieri), Nina de Charny (*Mamma te guarde* di d'Andrea e musica di Nicola Valente, *Core nemico* di E.A.Mario), Gina DeChamery (*Si viene a Napule* versi di D'Andrea e musica di Valente, *Serenata dispettosa* versi di Rainone e musica di Lama), Renata Carpi (*Si m'arapisse 'o core* versi di De Flaviis e musica di Capolongo, *L'arte del bacio* versi di d'Andrea a musica di E. Bellini, *Quanno ammore vo fa ammore* versi di Fiore e musica di Lama), Luisella Viviani (*Quanno monto 'e sentinella* versi di Irace e musica di Fassone, *Chiagne e passe* versi di Rocco Galdieri e musica di Capolongo, *A Marine 'e Tripoli* versi e musica di Giuseppe Capaldo).

¹²³ Vedi nota n.77.

¹²⁴ <<Don Marzio>> del 16-17 ottobre 1910, 17-18 ottobre 1910, 23-24 ottobre 1910, 24- 25 ottobre 1910.

¹²⁵ Cfr. - -, *La grande serata benefica data dal comm. Scarpetta* in <<Don Marzio>> 24-25 ottobre 1910. All'interno del trafiletto, a serata conclusa, si parla di incasso totale di L. 2198,20, somma alla quale ha contribuito l'impresario Duca di Marigliano con la somma di L. 432,67, cioè la somma per le spese serali del teatro e la tassa di addobbo, somma a cui aveva rinunciato.

Durante questi anni si verificano, in effetti, numerosi casi di solidarietà o di organizzazione di grandi campagne da parte degli artisti, soprattutto durante il periodo bellico. Lo scopo benefico che attira personaggi illustri e componenti delle classi sociali più abbienti, ha come tornaconto l'esibizione dei più grandi artisti del Varietà e della canzone, cartina di tornasole per attirare il folto pubblico e raccogliere denaro.

Nel caso della serata organizzata da Scarpetta, i giornali pubblicizzano soprattutto il successo di pubblico, gli incassi, le opere portate in scena. Il << Don Marzio >> spiega perché Scarpetta decide di organizzare questa serata: << ricordate?... Appena si diffusero in città le prime voci del dilagare di una nefasta epidemia, il comm. Eduardo Scarpetta, in uno di quegli slanci generosi, eminentemente napoletani ed eminentemente scarpettiani, si offrì, con tutta la sua Compagnia, per una serata di beneficenza, il cui ricavato, lordo, sarebbe stato devoluto, interamente, alle cucine gratuite della città. [...] All'opera pietosa concorre anche il Duca di Marigliano, offrendo il teatro gratuitamente e confermando così la tradizione della sua signorilità >>¹²⁶. Ancora il <<Don Marzio >> parla dell'opera messa in scena: l'atto unico *Processo Fiaschella*¹²⁷.

Anche l'inaugurazione del busto di Giovanni Bovio, avvenuta il 12 giugno 1910, riempie le colonne del << Don Marzio >> e de <<Il Pungolo >>; quest'ultimo dedica all'evento addirittura tre numeri¹²⁸ ed un'intera prima pagina. Ne <<Il Pungolo >> del 12- 13 giugno 1910, si descrive anche il lungo corteo di studenti universitari (il busto fu eretto appunto all'interno del palazzo della "Nuova Università") e la mobilitazione dell'intera popolazione culturalmente elevata, introducendo la prima pagina con una lunga colonna commemorativa e glorificatrice, firmata da Floriano Del Secolo:¹²⁹. Ironicamente, o meno, Del Secolo continua portando ad esempio

¹²⁶ - -, *La serata di beneficenza promossa dal comm. Scarpetta* in <<Don Marzio >>, 17-18 ottobre 1910.

¹²⁷ Cfr. - -, *La beneficenza di Scarpetta al Sannazaro* in <<Don Marzio >>, 23-24 ottobre 1910.

¹²⁸ <<Il Pungolo >> 10-11 giugno 1910, 12-13 giugno 1910, 13-14 giugno 1910.

¹²⁹ F. Del Secolo, *Inaugurandosi il busto di Giovanni Bovio nel palazzo della nuova Università*, in <<Il Pungolo >>, 12-13 giugno 1910: << la natura direi ascetica dell' uomo, la sua ripugnanza per tutto ciò che era artificio o volgarità, aveva conciliato a Bovio le maggiori simpatie, sebbene egli si vantasse di appartenere ad un partito invisibile a molti ed apparentemente sorpassato dai tempi. [...] Era

Giovanni Bovio come personaggio “simbolo” del passaggio tra due epoche culturali: <<un uomo d’alto intelletto e di grande animo, quale fu Giovanni Bovio, non poteva non essere apostolo vivo, acceso, eloquente, del pensiero democratico. Sembra oggi che la sua concezione filosofica, congiunta per virtù di saldi legami alla vita civile, sia definitivamente sorpassata. L’ameno scetticismo, il quale fa mostra di sé nella variopinta iridescenza delle frasi, dei motti, delle immagini che vogliono sembrare ragionamenti, deride tutte le idee ed i sentimenti, dai quali in altri tempi erano turbati ed accesi gli animi>>¹³⁰. Il repubblicanesimo del Bovio, secondo Del Secolo già superato, appare, invece, vivo più che mai nell’animo dei giovani e degli universitari, a sette anni dalla sua morte (1903): << fin dalle ore 13, in via Foria, davanti alla statua di P. E. Imbriani, moltissima folla si era raccolta, per il corteo. Si notavano fra le altre bandiere, quelle in rosso vivo, con leggenda in nero, delle Società Repubblicane e Socialiste di Napoli e delle province vicine. Gli studenti universitari, in berretto goliardico, erano in gran numero e distribuivano un opuscolo, stampato a cura della *Corda Fratres*, illustrante il pensiero laico di Giovanni Bovio, ed un altro, edito a cura delle studentesse della scuola di magistero, dal titolo: *La scuola popolare secondo G.Bovio*. Molti anarchici, che i poliziotti tenevano d’occhio continuamente, distribuivano un numero unico del giornale *Sorgiamo!* Alcuni giornalai vendevano un numero unico: *Napoli a Giovanni Bovio*, con articoli di Pessina e di Mirabelli>>¹³¹.

Altro grande personaggio del teatro e della letteratura, deceduto proprio durante il 1910, viene continuamente elogiato tra le pagine dei periodici e dei giornali napoletani e nazionali dell’epoca: Gerolamo Rovetta, l’autore e drammaturgo, amato dai napoletani, viene commemorato in occasione della morte avvenuta l’8 maggio del 1910.

una persona, non una maschera: un personaggio, non un istrione. Però appariva infinitamente superiore a quella triste turba di politicanti, stitici come un contagocce e anodini come un’essenza di lattuga, che non han lena neppure per una scaramuccia da corridoio e non han fede neppure per l’attuazione di un quarto d’idea presa a prestito: meno male che il paese, ad onta di costoro, va da sé, di istinto, con la paziente virtù dell’asino, capace di camminare intere giornate, sull’orlo del precipizio, senza cadere, ma anche senza saltarlo!>>.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ --, *Il corteo*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 giugno 1910.

Roberto Bracco, invitato da Marco Praga, pronuncia un discorso commemorativo, il 7 novembre 1910, in occasione dell'inaugurazione del busto, presso il teatro Manzoni di Milano. Il periodico <<La Maschera>> del 13 novembre 1910¹³², riporta l'intero discorso, dedicando il numero 30 alla morte di Rovetta.¹³³ L'edizione Carabba de *Nell'arte e nella vita*, riporta le parole pronunciate dall'artista napoletano a Milano, attraverso le quali emerge il valore "nazionalistico" dell'opera di Rovetta, amato e compreso dal pubblico di tutte le regioni italiane. Discorso di grande rilevanza, non solo per i membri dell'ambiente artistico italiano, ma per tutta l'Italia, anche pronunciato durante la carica di un Governo che, dopo l'Unità d'Italia e dopo il periodo giolittiano, premeva ancora e continuamente per raggiungere e mantenere viva l'idea nazionale ed unitaria, della cultura di una nuova Italia. Bracco sembra, dunque, descrivere il vero prodigio Rovetta nei confronti della cultura nazionale: << [...] stabilire dei punti di convergenza intellettuale fra le genti dissomiglianti che sembrano rampollate da una meravigliosa scacchiera. Quando l'arte scenica compie, in Italia, una così ardua e patriottica missione, come la seppie compiere finora per virtù di pochi, tra cui primeggia la figura di Gerolamo Rovetta con alla destra quella, preclara, di Giuseppe Giacosa, il teatro di prosa italiano può bene orgogliosamente issare la bandiera della patria comune>>¹³⁴.

A maggio 1910, dopo la morte di Rovetta, <<Don Marzio>> e <<Il Mattino>> pubblicano anch'essi il loro articolo commemorativo. La morte di Rovetta, avvenuta l'8 maggio 1910, scuote tutto il mondo letterario e teatrale italiano¹³⁵.

¹³³ Cfr. R. Bracco, *Gerolamo Rovetta commemorato da Roberto Bracco*, in <<La Maschera>>, Anno VI, n. 30, 13 novembre 1910.

¹³⁴ R. Bracco, *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Edizione Carabba, 1941, vol. XXIII, p. 168. Su Roberto Bracco ricordiamo i contributi di Antonia Lezza: A. Lezza, *Roberto Bracco, Eduardo De Filippo, Filumena Marturano, Natale in Casa Cupiello, Salvatore Di Giacomo*, in *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, 2007; *Roberto Bracco*, in *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, 2007; *Il teatro di Roberto Bracco. Riscrittura e varianti*, in <<Giornale di Storia Contemporanea>>, vol.2, 2011; *Un rimorso per Bracco*, in <<Meridione, Sud e Nord>>, vol.4, 2013.

¹³⁵ G. Pagliara, *Gerolamo Rovetta*, in <<Don Marzio>>, 9-10 maggio 1910: << inaspettata giunse ieri la notizia della morte di Gerolamo Rovetta: inaspettata e dolorosa perché con lui, ancor vigoroso, ancor forte, si spegne un tipo interessante di scrittore e di vero uomo di teatro, che aveva in sé raccolte, nel suo spirito aperto e vigilante, le virtù più lucide e più vivide per poter parlare, con la visione della vita, dalle pagine dle romanzo dalle tavole del palcoscenico. Quando la scena italiana era ancor dominio di color che seguivano con pedestre inerzia le orme dei predecessori e infiacchivano tra le commedie di salotto e il verso cascante e scialbo del dramma storico, Gerolamo Rovetta, col suo maggior fratello Giuseppe Giacosa, rappresentò un vivo soffio di vita e di ribellione nella fosca agonia in cui intristiva e si spegneva il teatro in Italia>>.

<<Il Mattino>> del 9-10 maggio 1910, dopo un'accurata descrizione giornalistica dei fatti (l'improvvisa morte, la malattia, i personaggi intervenuti), dedica una colonna alle considerazioni dei meriti culturali ed artistici di Rovetta. L'articolo, firmato Forster, ancora una volta, sottolinea il grande valore che il drammaturgo aveva assunto nel nuovo, moderno, panorama teatrale italiano¹³⁶.

In onore di Rovetta, si organizza anche il "Premio Gerolamo Rovetta", per il miglior romanzo italiano: <<Il Pungolo>> del 28-29 settembre 1910¹³⁷ pubblica il bando. La commissione giudicatrice è composta da Leopoldo Pullè, Giovanni Beltrami, Erminio Bozzotti, Luigi Broggi, Gerolamo Dolci, Vittorio Ferrari, Renato Simoni e Marco Praga.¹³⁸

Uno degli avvenimenti che caratterizzano ripetutamente le colonne dei giornali napoletani, è l'arrivo a Napoli della Società corale maschile di Colonia¹³⁹; tra la fine di marzo e l'inizio di aprile 1910, <<Il Mattino>> riporta due articoli: il primo, datato 28-29 marzo 1910, descrive l'importanza della Società corale, le tappe italiane, tra cui appunto Napoli, la finalità a scopo benefico di questi concerti, l'attesa del pubblico napoletano per l'evento ospitato dal teatro Politeama Giacosa¹⁴⁰. Il secondo articolo, datato 3-4 aprile 1910, appare come una vera e propria recensione che, attraverso l'accurata terminologia tecnica, analizza e descrive le performance musicali della Società, durante il soggiorno napoletano¹⁴¹. In entrambi gli scritti emerge l'attenzione del pubblico napoletano appartenente alle classi più abbienti, che

¹³⁶Cfr. G. Forster, *La morte di Gerolamo Rovetta*, in <<Il Mattino>>, 9-10 maggio 1910.

¹³⁷ Cfr. - - , *Premio "Gerolamo Rovetta" per un romanzo italiano* in <<Il Pungolo>> , 28-29 settembre 1910.

¹³⁸*Ibidem*.

¹³⁹ Si tralasciano gli ambiti specifici della musica e della cinematografia, pur accennando ad alcuni eventi o a nomi importanti, per indirizzare il lavoro di ricerca unicamente sull'evoluzione storico-teatrale e drammaturgico-letteraria della Napoli tra il 1910 e il 1920. Musica e cinema comporterebbero, infatti, ulteriori competenze specifiche e numerosi approfondimenti.

¹⁴⁰ Cfr. - - , *Il viaggio artistico in Italia della "Società corale maschile di Colonia". La Società a Napoli al Politeama Giacosa*, in <<Il Mattino>>, Anno XIX, n.87, 28-29 marzo 1910.

¹⁴¹ Cfr. - - , *La Società corale di Colonia a Napoli*, in <<Il Mattino>>, Anno XIX, N.93, 3-4 aprile 1910.

per nulla al mondo avrebbe perso l'occasione di presiedere ad un avvenimento così importante, non solo dal punto di vista culturale, ma soprattutto sociale.

Una delle questioni culturali, ma soprattutto politiche, più importanti del 1910, questione unicamente riguardante la città di Napoli, è l'ampliamento della Biblioteca Nazionale e il restauro del Museo Nazionale. I due luoghi erano stati oggetto, anch'essi, della volontà di rinascita che la città di Napoli aspettava dalla Legge Speciale del 1904. L'articolo lamenta il ritardo di questi lavori, dopo la creazione di un'apposita commissione nel 1907, il cui relatore ed intermediario con il Ministro dell'Istruzione, è proprio Benedetto Croce: <<per chi ama la resurrezione di Napoli, una questione di suprema importanza è quella dell'avvenire della Biblioteca Nazionale del nostro Museo. La nostra Nazionale è la maggiore Biblioteca del Mezzogiorno ed ha, oggi, più che mai, bisogno urgente della definitiva sistemazione, e, soprattutto di sollecitudine nell'attuazione del progetto elaborato dopo la sagace relazione della Commissione nominata dal Governo nell'aprile 1907. [...] Soltanto da un decennio la realtà, la dolce amica degli uomini fattivi, spiega la sue ali su Napoli: ma il suo volo non è ancora pieno, solenne... I dati, i dettagli, le statistiche, i suggerimenti sottoposti al Ministro dal relatore sono di una precisione mirabile e di una logica stringente, unica. Non vuote favole, non più lamentevoli querele, non declamazioni, non enfasi: né più né meno che quanto urge si compia nell'esclusivo interesse della Nazione, (se non voglioso tenere in conto Napoli e il Mezzogiorno)>>¹⁴².

Il 1911 si apre con la morte di Antonio Fogazzaro: il <<Don Marzio>> gli dedica due lunghe colonne in prima pagina¹⁴³. Il giornale, però, pone assiduamente la sua attenzione, tra il 1911 al 1912, ad una vicenda che interessa fortemente i giornalisti napoletani. Nell'articolo del 4-5 maggio 1911 si descrive, con dovizia di particolari, il grande Congresso della Stampa tenutosi a Roma: tra la presenza dell'Onorevole Luzzati, portavoce del Re, e del Sindaco di Roma, si discute sul valore del giornalista

¹⁴² Ferr., *Per l'avvenire della "Nazionale" e del Museo di Napoli*, in <<Don Marzio>>, 6-7 giugno 1910.

¹⁴³ Cfr. --, *Antonio Fogazzaro è morto*, in <<Don Marzio>>, 7-8 marzo 1910.

e del giornalismo, sulle tecniche adottate, sull'etica da utilizzare, ma soprattutto sul concetto di "libertà di stampa", in un contesto culturale sottoposto a censura.¹⁴⁴

Il <<Don Marzio>> di marzo 1912 descrive, sulle pagine di ben cinque numeri, la mattinata dell'Unione Giornalisti Napoletani che, ancora una volta, "va in scena" al teatro S. Carlo di Napoli.

L'occasione è utile e proficua per dare vita ad un grande programma scenico durante il quale è d'obbligo far esibire artisti famosi, esaltare la giunta comunale, attirare il pubblico e naturalmente guadagnare denaro: << oramai il programma è quasi completo, e come si era previsto è magnifico. Tutti gli artisti presenti in Napoli presteranno la loro opera. Sicché ai nomi di Maria Farneti, della Bordin, di Leopoldo Mugnone , di Francesco Paolo Tosti, dobbiamo aggiungere quelli di Esmeralda Pucci, di Rinaldo Grassi, di Josè Palet, di Nazzareno de Angelis e di Edoardo Fati Canti. Il comm. Roberto de Sanne non solo ha dato il teatro con altre facilitazioni, ma ancora ha pagato il suo palco cinquecento lire. La Giunta municipale ha pagato il proprio palco lire mille! >>¹⁴⁵.

Il programma della mattinata prevede la messa in scena di brani delle più importanti opere liriche¹⁴⁶, pubblica il "tutto esaurito", ma i giornali avvertono del cambio di data: invece del 14 marzo 1912, l'evento viene rimandato al venerdì successivo, per << un doveroso senso di patriottismo, visto che domani appunto cade l'anniversario della morte di Re Umberto >>¹⁴⁷. Il <<Don Marzio>> del 16-17 marzo 1912 continua a descrivere l'evento ma non riporta nessun riferimento ai giornalisti

¹⁴⁴ - - , *La solenne inaugurazione del Congresso della Stampa. L'intervento di S.M. Il Re*, in <<Don Marzio>>, 4-5 maggio 1911: << le attitudini di un popolo a sopportare i costosi benefici e le procelle della vita pubblica segnatamente si fanno manifeste con le sue attitudini a sostenere gli effetti della libertà religiose e della libertà di stampa. Ora, in un convegno come il nostro, composto di scrittori per la loro indole critica più disposti a combattere che a lodare, si avverte che il vero carattere delle malleverie costituzionali consiste appunto nel giusto uso della censura, qual è contenuta nei limiti della responsabilità e della repressione degli abusi. Ma più che i freni legali operano, nell'odierno ordinamento della stampa i freni civili; i giornali aspirano a mettersi in rapporto con le centinaia di migliaia di lettori e i pubblicisti sentono con fine intuito ch'essi riverberano più che non creano la pubblica opinione, la quale abborre dagli eccessi e intona dappertutto la stampa a temperanze di forma persino nell'ardore delle convinzioni più ostinate e delle polemiche più inflessibili>>.

¹⁴⁵ - - , *La mattinata per l'Unione dei giornalisti* in <<Don Marzio>> 7-8 marzo 1912.

¹⁴⁶ Cfr. - - , *La grande mattinata al S. Carlo dell'Unione Giornalisti Napoletani (programma)*, in <<Don Marzio>>, 11-12 marzo 1912.

¹⁴⁷ - - , *La mattinata dei giornalisti rimandata a venerdì*, in <<Don Marzio>>, 13-14 marzo 1912.

all'Unione Giornalisti napoletani, a cui era invece dedicato l'evento. Dobbiamo spostarci al 1913 per avere ancora notizie dell'Unione giornalisti napoletani: il <<Don Marzio>> del 30-31 marzo 1913, a distanza di un anno, descrive, in un lungo articolo, l'inaugurazione dell'attesa sede dell'Unione. Si comprende, dunque, come la mattinata, tenutasi presso il San Carlo nel 1912, avesse scopi economici ben precisi. All'interno dell'articolo del 1913 viene riportata la cronaca dell'inaugurazione pomeridiana dell'agognata sede, evento a cui parteciparono nomi noti della cultura napoletana e dell'ambiente artistico, uno fra tanti Libero Bovio¹⁴⁸.

La sede dell'Unione Giornalisti Napoletani diventa, poi, luogo di incontro di numerosi personaggi di spicco dell'ambiente culturale, oltre che giornalistico napoletano.

Nel 1913, a conclusione dell'anno, il <<Don Marzio>> pubblica un'intera pagina con "uno speciale" sul centenario verdiano al San Carlo, dove oltre ad una lunga introduzione dedicata al Verdi e firmata da Fiordelisi, l'articolo prosegue citando i principali nomi, dagli organizzatori agli esecutori ed artisti, che costituiscono l'entourage presente dietro questo importante evento napoletano¹⁴⁹.

Durante il 1914 Napoli viene investita non solo dai problemi relativi al conflitto, ma soprattutto dai movimenti rivoluzionari intrapresi dalle masse dei lavoratori, durante la famigerata Settimana Rossa del 1914. Nonostante i grandi eventi mondani si plachino, proprio per il clima di tensione presente a Napoli, continuano e aumentano le campagne di beneficenza, indette soprattutto dagli artisti del Varietà, nei confronti degli orfani di guerra, e soprattutto verso i figli degli artisti, compagni di lavoro e di vita, deceduti in guerra. Numerosi gli articoli, soprattutto quelli pubblicati durante gli anni bellici, in cui viene citata la F.A.V.I., la Federazione degli Artisti di Varietà

¹⁴⁸ - - , *I giornalisti napoletani inaugurano la sede della loro Unione*, in <<Don Marzio>>, 30-31 marzo 1913: << il pomeriggio primaverile magnifico fu propizio alla prima festa della nostra Unione: l'incantevole panorama che dalle sue terrazze si gode fu, anche una grande attrattiva della inaugurazione, fu il "numero" innanzi al quale tutti ci estasiavamo. Il diruto fabbricato dell'ex caffè di Napoli, è, adesso, una aristocratica palazzina, linda, ariosa, soleggiata, che sorge nel più bel punto della Villa Nazionale, in faccia all'azzurro mare nostro, che era, ieri, coperto di cento vele arrossate dal sole tramontante.[...] Brindarono, complimentatissimi, Libero Bovio, che disse un ispirato brindisi in dialetto napoletano, l'avvocato Luigi Russo e il collega Renato d'Andrea. Dopo, insistentemente invitato, Libero Bovio disse, fra gli applausi unanimi, alcune fra le sue nostalgiche poesie, ove vibra tanto sentimento e così viva passione>>.

¹⁴⁹ Cfr. A. Fiordelisi, *Il centenario verdiano al "San Carlo"*, in <<Don Marzio>>, 26-27 dicembre 1913.

Italiani, che si prodigherà continuamente nell'organizzazione di queste campagne, di cui parleremo successivamente, occupandoci della situazione teatrale napoletana. Il 1914 è anche l'anno in cui, a Napoli, Salvatore Di Giacomo diventa consigliere comunale. Il <<Cafè- Chantant>> del 20 luglio 1914 gli rivolge affettuosi complimenti¹⁵⁰, attraverso un profondo ed elegante elogio. Ancora nel 1914 si erge a Napoli il busto in onore di Carducci, ma <<Vela Latina>>, lamenta l'assoluta assenza del Governo, durante la manifestazione napoletana¹⁵¹.

Nel 1915 il <<Cafè- Chantant>> pubblica numerosi articoli che riguardano la proposta "Villani", cioè l'aiuto rivolto dagli artisti nei confronti dei terremotati d'Abruzzo. La F.A.V.I., attraverso il portavoce napoletano Raffaele Viviani, avalla una proposta economica, scartata poiché gli artisti decidono di accettare, invece, la scelta "pratica" dell'artista Villani: <<[...] E, mentre la patria aspettava ansiosa l'ora di una gloria nuova, mentre nel cuore dei nostri soldati fiorivano le prime canzoni della fortuna, ecco che il tragico destino si è abbattuto nuovamente sulla Patria: ecco che i nostri soldati meravigliosi han dovuto abbandonare la preparazione del sacro giuoco delle armi per accorrere presso i sepolti di Avezzano, di Sora, di Lecce dei Marsi, d'Isola Liri e di tutte le più fiorenti contrade d'Abruzzo e del Fucino...[...] Noi abbiamo avuto molte proposte. Viviani ci ha telegrafato invitandoci a prelevare duemila lire dal fondo dell'ex F.A.V.I. per venire in soccorso delle vittime del terremoto. Ciò non può essere: prima perché a questa idea dovrebbero annuire tutti gli artisti - - proprietari in solido del fondo della F.A.V.I. - secondo perché quel danaro è destinato a portare un lenimento ai dolori degli artisti, e , come approvammo l'idea di Pasquariello di versare quel capitale in favore della flotta aerea italiana, così crediamo non raccomandabile quanto propone Viviani. La proposta di Villani, invece, ci pare la più pratica>>¹⁵². La proposta del Villani è contenuta in una lettera che lo stesso invia personalmente al Razzi, direttore della rivista, e che viene pubblicata sulle pagine del famoso periodico. Il testo della lettera è riportato integralmente:

<<Caro Razzi,

¹⁵⁰ Cfr. Keraban, *A Salvatore Di Giacomo*, cit., vedi paragrafo 1.2.3.

¹⁵¹ Cfr. - - , *Il busto a Carducci*, in << Vela Latina>>, Anno II, n. 18, 29 aprile 1914.

¹⁵² *Il fosco destino* (Editoriale) , in <<Cafè- Chantant>>, Anno XIX, n.2, 25 gennaio 1915.

colpito, come ogni buon italiano ed artista, e sicuro che anche in questa dolorosa contingenza, noi nel Varietà vorremmo fare qualcosa per lenire i dolori delle vittime del terremoto mi permetto farti una proposta.

Considerando che a quest'ora tutti avran preso alle varie iniziative cittadine, per le quali oltre al concorso personale si saran date serate e mattinate, e tenuto conto che, data la mancanza fra noi di organizzazioni legali, si dovrebbe perder tempo ad istituire comitati, fare appelli, ecc. ecc. sarei del parere, dato che il Varietà italiano voglia fare una affermazione, che tu ti faccia promotore perché sia data alle stampe una cartolina allegorica che ricordi il triste avvenimento e la nostra partecipazione al gran dolore: cartolina che dovrebbe, in un dato giorno, essere venduta pubblicamente in tutti i Teatri d'Italia e ritrovi artistici. Scegliendosi, per esempio, una domenica, l'incasso potrebbe essere rilevante e lasciare un grato ricordo della nostra opera per le infelici vittime di tanto disastro. Questa la mia idea che ti sottopongo. A te limarla e curarne le modalità di attuazione e, qualora la ritieni pratica il mio incondizionato appoggio ti sia in ogni modo di primo ausilio.

Baci affettuosi dal tuo

P. Villani>>¹⁵³.

Le proposte e i disegni riguardanti la fantomatica cartolina da vendere durante un evento organizzato, naturalmente all'interno di un teatro napoletano, arrivarono a migliaia, presso la redazione del giornale: << per ragione di salute il notissimo artista La Bella non ha potuto disegnare la sua cartolina che rappresentava il pensiero di Libero Bovio: una artista elegantissima, profumata, bella come un sogno, che tendeva le sue mani inguantate finemente ad un plico lacero e scarno abbandonato tra le macerie. Nel simbolo di Bovio si sarebbe potuto facilmente leggere un'aspirazione del nostro *Tramontana* che tanto fa, senza strombazzamenti, per creare una casa agli orfani degli artisti. Ma in ogni modo, il quadretto bellissimo di G.B. De Curtis ha tanta e tale poesia da rivaleggiare con quello ideato dal sentimento poetico di Libero Bovio. Abbiamo deciso, per consiglio avuto da imprese, direzioni ed artisti di stabilire la vendita in tutti i Teatri d'Italia della cartolina simbolica la seconda domenica di marzo che cade il giorno quattordici. Era per l'Italia un giorno di festa

¹⁵³ P. Villani, *La proposta Villani (lettera a Razzi)*, *ibidem*.

quello - ricordava la nascita del Re Buono – sarà per noi il giorno consacrato alla carità [...]»¹⁵⁴.

La cartolina proposta e prescelta, durante la campagna di aiuti rivolti ai terremotati d’Abruzzo, è quella disegnata da De Curtis (nella foto¹⁵⁵):



Il 6 febbraio 1915 il teatro Eden di Napoli ospita l’evento benefico tanto atteso. Nell’articolo del <<Cafè-Chantant>> si spiega il motivo della scelta dell’Eden, anche se è facile comprendere il forte legame tra questo teatro e gli artisti di Varietà (i principali programmi di Varietà napoletano andavano in scena all’Eden) coinvolti nella F.A.V.I. e nella proposta “Villani”: <<il teatro dei fratelli Resi – che alla nativa Ceprano, sì duramente colpita dalla orrenda catastrofe hanno voluto offrire il fiore della loro riconoscenza filiale – era la mattina del 6 febbraio come un luogo di ritrovo della Napoli intellettuale. I più bei nomi dell’aristocrazia di casta e d’ingegno figuravano fra gli intervenuti, ed in verità, lo splendido programma valeva un tanto ritrovo>>¹⁵⁶. I protagonisti del programma, citati all’interno dell’articolo, sono: La Compagnia Solari Gherardini, Gustavo Salvini, Olga Paradiso, Tito Schipa, Villani, Salvini, i danzatori Carmencita et Vincenti, il Maestro Vincenzo Medina, Olga

¹⁵⁴ - - , in <<Cafè-Chantant>>, Anno XIX, n. 4, 22 febbraio 1915.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Keraban, *Carità, Arte e Varietà, ibidem*.

Rosalin, Primo Cuttica, Amelia Karola, prof. Galli, la famiglia giapponese Schau Schau¹⁵⁷.

L'articolo si conclude con una considerazione importante sugli artisti di Varietà:

<< e chiudo facendo osservare che se il terremoto della Marsica è stato un disastro incalcolabile ha pure sortito due effetti di diversa natura e di diversa importanza: primo quello di aver dimostrato che contro le irruenze della natura vigila la solidarietà umana... secondo che gli artisti di varietà non sono queglii asini calzati e vestiti di cui si parla su per le gazzette che si voglion chiamare...serie>>¹⁵⁸.

Certamente anche la grande organizzazione di questo progetto solidaristico, a favore dei terremotati di un'altra regione, nasconde un importante meccanismo in cui gli artisti si fanno promotori di eventi importanti, anche a livello sociale, ma la carriera artistica, la fama e la speranza di guadagni, giocano una componente fondamentale.

Solidarietà sì, ma con un tornaconto ben preciso, soprattutto durante gli anni bellici, in cui è più difficile lavorare.

Tra il 1917 e il 1920 i giornali napoletani pubblicano numerosi necrologi commemorativi, ricordando alcuni dei principali personaggi artistici e culturali che la città perde proprio durante questo decennio: Edoardo Di Capua, Edoardo Scarfoglio, Aniello Califano.

Il numero dell' 11 ottobre 1917 del <<Cafè- Chantant>> è vergato a lutto: la prima pagina riporta la notizie della morte di Edoardo Di Capua ed Edoardo Scarfoglio.

L'articolo è fortemente polemico nei confronti del pubblico napoletano che ha dimenticato Di Capua, autore della famosa canzone *'O sole mio*. L'uomo era caduto in disgrazia, deceduto in ospedale e destinato ad un oblio eterno¹⁵⁹. È segno

¹⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Edoardo Di Capua* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, Anno XXI, n.20., 11 ottobre 1917: <<[...] non era, ancor ieri, un dimenticato?...Non era di già morto prima che la morte lo ricordasse, per quarant'otto ore, ai vivi?...Ma i vivi toreranno a dimenticarlo domani, perché egli fu un principe dell'arte caduto in miseria. In così grande ingiustizia è passata, per le vie di Napoli, la salma di chi scrisse *'O sole mio*, di chi ebbe un infinito amore per la Bellezza e alla Bellezza levò inni meravigliosi che corsero liberamente i cieli, da questo nostro cielo azzurrissimo a quelli lontani, che non sanno la gioia del sole. Le gente, per consuetudine, s'è scoperta al passaggio del convoglio. Ma quanti han

dell'evoluzione di una città che viene spinta velocemente verso il futuro, in una convivenza forzata di elementi diversi. La morte di numerosi intellettuali ed artisti appartenente all' aureo Ottocento napoletano sembra destabilizzare il pubblico.

I principali contributi di storici e studiosi, oltre ai documenti giornalistici dell'epoca, ci permettono, dunque, di tracciare un percorso complesso che descrive capillarmente la società napoletana, all'interno del decennio. Non solo, quindi, l'industrializzazione coatta, che porterà alla formazione di una nuova classe sociale, quella del proletariato operaio, stridente con la vecchia borghesia arricchitasi e la classe meno elevata, ma soprattutto l'affermazione di una Sinistra preponderante all'interno dell'Amministrazione cittadina. Inevitabili le rivolte, legate alle trasformazioni e agli sconvolgimenti, sociali e politici, che caratterizzano tutta l'Italia post unitaria. Napoli, a cavallo tra i due secoli, l'uno memore dei fasti culturali ed artistici della città, l'altro in attesa di un'apparente decadenza, dolorosamente descritta da tutti ma in realtà mai avvenuta¹⁶⁰, assiste ad una fiorente ed eterogenea produzione artistica e culturale. Il fermento artistico napoletano, infatti, sopravvive inesorabile anche durante i due conflitti, quello libico e quello mondiale, dimostrando un'incredibile vitalità, attraverso tutti i generi.

saputo che quelli erano i funerali della canzone? Della canzone antica, per lo meno? Ed è infinitamente triste che la canzone antica sia morta all'ospedale>>>.

¹⁶⁰ Nel 1920 il decadentismo caratterizzante le immagini create da Libero Bovio si sofferma su Napoli e sulla figura di Pulcinella morto, simbolo della città decaduta, che ritorna a salutare la moglie Colombina. Pulcinella guarda dall'alto dei colli la città trasformata e non la riconosce più. La vicenda è narrata nell'opera teatrale *Pullecenella (Suonno 'e 'na notte d'autunno)* in L. Bovio, Teatro, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. L'incipit descrive una notte d'autunno piovosa in cui alcune chanteuse e giovani amanti si fermano, dopo il teatro, davanti ad un'osteria, a scherzare e a cantare.

1.3 Il giornalismo letterario tra politica ed industrialismo

L'analisi del decennio artistico napoletano 1910 - 1920 si avvale anche di un ulteriore *corpus* sostanzioso di studi¹⁶¹ che, all'interno di un percorso legato prettamente alla letteratura e alla cultura meridionale di fine Ottocento e di inizio Novecento, mette in evidenza e descrive l'operato di numerosi esponenti dell'ambiente culturale ed artistico napoletano, presenti attivamente anche all'interno dell'ambiente giornalistico napoletano.

Nel corso delle ricerche rivolte all'analisi dei periodici e dei quotidiani pubblicati a Napoli, tra il 1910 e il 1920, emerge non solo l'attenzione alla riconosciuta importanza della terza pagina, letteraria e culturale, solitamente inserita all'interno dei quotidiani locali e nazionali, ma appare evidente anche l'interesse verso le pubblicazioni periodiche e di settore, cioè a quelle riviste culturali, letterarie e soprattutto teatrali, che riportano non solo le recensioni e i profili di artisti, oltre ad estratti di testi letterari, poetici, teatrali e di canzoni, ma soprattutto pubblicano articoli che descrivono la stretta connessione tra le vicende storico-sociali e quelle artistiche italiane, e di conseguenza napoletane. Le riviste di settore non presentano, infatti, la struttura tipica del quotidiano, in cui la terza pagina¹⁶², e il ben più famoso "elzeviro", diventano punto di riferimento per il lettore e per il letterato; queste pubblicazioni periodiche, invece, propongono una struttura variabile, sia per linea editoriale che per contenuti. Per comprendere il valore documentario e storico di questi "contenitori" giornalistici non possiamo, però, tralasciare l'accento alla nascita della già citata terza pagina, che è prerogativa italiana perché simbolo di una società in trasformazione, elemento culturale ed espressione delle fazioni politiche in continua tensione, soprattutto durante l'inizio del Novecento, in tutte le città italiane, soprattutto a Napoli.

¹⁶¹ La rivista <<Esperienze Letterarie>> riporta la rassegna di studi sul giornalismo napoletano, fino al 2001. Cfr. M.C. Cafisse, *Rassegna sul giornalismo letterario napoletano del secondo ottocento (1996-2001)*, in <<Esperienze letterarie>>, Anno XXVIII, N. 1, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, gennaio-marzo 2013, pp. 93-106.

¹⁶² Parlando di "terza pagina", Raffaele Giglio afferma: << [...] l'esperimento partenopeo, creato dal Verdinois per il "Corriere del mattino", diretto da Martino Cafiero, riscosse non solo successo, ma contribuì notevolmente a formare i giovani che negli anni 1878- 1880 attraverso questo tipo di giornalismo letterario poterono vagliare le loro forze in un ampio concorso pubblico ed ebbero l'occasione di conoscere da vicino la macchina affascinante del giornalismo>> in R. Giglio, *Letteratura in colonna: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 21.

Se da un lato Raffaele Giglio descrive la straordinaria attività del Verdinois¹⁶³, inteso come fondatore dell'idea innovativa di "terza pagina" in ambiente napoletano, gli studiosi che si occupano di comunicazione e di giornalismo spiegano che l'utilizzo della pagina culturale ed artistica è il risultato di una particolare evoluzione, adottata poi, anche a Napoli, nel corso di un processo che interessa il giornalismo post unitario italiano, soprattutto meridionale. Merito, di certo, è dei letterati-giornalisti napoletani, e di coloro che, nel nome di Scarfoglio¹⁶⁴, hanno contribuito affinché la terza pagina dei quotidiani partenopei raggiungesse livelli culturali di notevole spessore, instaurando un proficuo rapporto anche con l'editoria e con il giornalismo all'Estero. Pertanto è fondamentale comprendere i principali motivi che conducono all'importantissima diffusione della cultura attraverso i giornali, ed è ancor più interessante, oltre che ineludibile, comprendere come la letteratura e la drammaturgia, elementi pertinenti a questa ricerca, possano aver avuto un peso ed un ruolo fondamentale nella diffusione della cultura italiana, attraverso le pubblicazioni giornalistiche di inizio Novecento. Studio di riferimento imprescindibile è quello di Enrico Falqui, che descrive tecnicamente la nascita della terza pagina a partire dall'articolo di risvolto¹⁶⁵, spiegando accuratamente anche la funzione specifica che

¹⁶³ Cfr. *ibidem*.

¹⁶⁴ Raffaele Giglio presenta un'importante ed ampia descrizione della vita e dell'attività di Scarfoglio, all'interno di un percorso che tocca la storia, la cultura, e il passaggio complesso della Napoli tra i due secoli.

Cfr. R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo editore, 1994, p. 142.

¹⁶⁵ E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, V. Mursia & C., 1969, pp. 7-8: << in realtà quell'articolo, dall'occupare l'ultima colonna di prima pagina (allorché le pagine dei giornali venivano suddivise in sei colonne) e dal girare spesso in seconda pagina, prendeva il nome di "articolo di risvolto" ed era destinato unicamente alla esposizione e al dibattito di argomenti politici, economici, sociali. Soltanto più tardi vi si cominciarono a trattare temi, anche culturali e letterari. Ma allora l'articolo di risvolto, volendo conservare e distinguere la propria funzione, finì per cambiar posto e, pur rimanendo nella stessa pagina, passò dall'ultima alla prima colonna e si chiamò "articolo di fondo", oppure, all'inglese "editoriale", in considerazione del fatto che, "anche se firmato impegnava la responsabilità del giornale". Come articolo critico o letterario si spostò dalla prima alla terza pagina, occupandovi le colonne d'apertura e assumendovi il nome stesso del carattere tipografico in cui per solito veniva e viene stampato: "elzeviro" >>. Falqui continua a descrivere tecnicamente, nelle pagine successive, la composizione della Terza Pagina. Ivi, p.30: << alla compilazione della terza pagina non presiede un criterio unico, costante, quantunque una certa ripartizione e combinazione della materia vi risulti più o meno regolata sulla stessa formula. Che è quella: dell' "elzeviro" messo in apertura di pagina, cioè nella prime due colonne (e variabile dall'articolo critico al racconto); del "taglio" messo al centro (e per solito consistente in una corrispondenza dall'estero); della "varietà" messa di spalla, cioè nelle ultime due colonne (e variabile dalla cronaca italiana alla polemica, dalla curiosità storica alla novità scientifica); del riempitivo di alcune rubriche, stelloncini, corsivi, non esclusi i resoconti degli spettacoli teatrali musicali e cinematografici e l'elenco dei "libri ricevuti" >>.

ha l'elzeviro all'interno delle pagine dei quotidiani del tempo. Falqui, inoltre, risponde alla constatazione di Nasi che, nel 1966, motivava la diffusione della terza pagina ottocentesca, e dei suoi contenuti, attraverso il concetto di povertà economica: poveri erano i lettori che non potevano acquistare i libri, poveri gli scrittori che non riuscivano a pubblicarli. Nonostante le motivazioni siano in parte valide, la constatazione di Nasi, secondo Falqui, limita fortemente la descrizione di un fenomeno complesso, in cui il momento storico ed i risvolti politici e sociali determinano una spinta inequivocabile¹⁶⁶.

Il <<Giornale d'Italia>>, citato da Falqui, è considerato dalla maggior parte degli studiosi di settore il primo giornale in cui compare l'effettiva forma della terza pagina: con consenso quasi unanime¹⁶⁷, il Bergamini ne viene considerato l'ideatore.

Ada Fichera, nel 2007, ne ripercorre agevolmente la storia, attraverso un piccolo volume edito in Sicilia, al cui interno l'autrice descrive la nascita della terza pagina sin dall'Ottocento, e la sua diffusione in Europa e nel Nord Italia, citando i principali studi sul giornalismo. Anche in questo volume è presente la descrizione della figura del Bergamini¹⁶⁸, fondatore del <<Giornale d'Italia>, pubblicazione <<che voleva essere la "versione centro-meridionale", ma più destrorsa, del "Corsera">>¹⁶⁹. Il Bergamini inaugura la prima terza pagina italiana proprio con una recensione teatrale della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio¹⁷⁰.

¹⁶⁶Cfr. *ivi*, p. 15.

¹⁶⁷ A. Fichera, *La Terza Pagina. Una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*, Acireale (Ct), Bonanno editore, 2007, p. 28: << perché tanta confusione in proposito? In realtà, perché la "prima" Terza apparsa sul "Giornale d'Italia" non è stata subito percepita dai contemporanei come l'incipit di una nuova creazione giornalistica. Quindi, la data della prima apparizione giornalistica della Terza Pagina viene storicizzata solo in seguito>>.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 29.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁷⁰ *Ibidem*: << innanzitutto, possiamo dire con certezza che la "prima" Terza Pagina è apparsa nel 1901 sul "Giornale d'Italia", e il giorno, dopo varie ricerche, sembra essere, quasi sicuramente, il 10 dicembre. Si tratta del numero 25 del "Giornale d'Italia". L'occasione è rappresentata dal debutto della "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio interpretata dalla "divissima" e chiacchieratissima Eleonora Duse. La serata della "prima" teatrale è quella del 9 dicembre 1901. Bergamini, rompendo ogni regola, visto che non si parlava di altro in tutta la Penisola, decide che in fondo la tragedia dannunziana fragorosamente annunciata aveva non minore importanza di un discorso dell'onorevole Giolitti ai suoi elettori di Dornetto, o di una crisi ministeriale, o di un concitato congresso socialista. Dunque, per la "Francesca da Rimini", che va in scena quella sera al Teatro Costanzi di Roma, Bergamini vuole un servizio "da fare colpo". Così, il direttore incarica

Ada Fichera ha il merito di aver descritto chiaramente la distinzione tra una prima fase della Terza Pagina, collocata all'interno dell'intero decennio di cui ci stiamo occupando, ed una seconda fase, posteriore¹⁷¹.

Roberta Gisotti, invece, mette in evidenza, descrive e approfondisce le motivazioni, varie e complesse, che hanno influenzato la nascita e soprattutto la diffusione della Terza Pagina, osservando soprattutto la produzione dei giornali meridionali, tenendo costantemente elevata l'attenzione sulle vicende e sui personaggi storicamente e culturalmente attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Ecco perché la studiosa e giornalista, non solo non perde mai di vista le vicende politiche, ma soprattutto le pone continuamente in connessione con l'evoluzione culturale del tempo e con le richieste dei nuovi lettori, elementi fondamentali nell'analisi del giornalismo letterario di inizio Novecento. Chiarificatrici appaiono, infatti, le delucidazioni della Gisotti del 1986 poiché sottolinea che merito di Bergamini non è l'aver introdotto la materia letteraria nel giornale, in quanto già da tempo era pubblicata sulle pagine giornalistiche, bensì di caratterizzare la testata con uno specifico indirizzo politico, stimolando anche il dibattito culturale e formando i lettori attraverso la scrittura di autorevoli firme¹⁷².

Pur ritenendo importante l'affermazione di Fichera, poiché la studiosa parla di società borghese in evoluzione e di intellettuali, Gisotti fornisce, però, i mezzi specifici per comprendere la condizione della cultura italiana post unitaria.

Napoli, attraverso l'immagine di Scarfoglio¹⁷³ e il grandissimo lavoro de <<Il Mattino>>, diventano il modello di innovazione culturale che caratterizza

quattro diversi redattori di raccontare la fastosa serata sotto l'aspetto critico, scenografico, musicale e mondano>>.

¹⁷¹ Ivi, pp. 37-38: << nella storia della Terza pagina, possiamo definire due periodi che l'hanno caratterizzata e che l'hanno resa diversa negli anni. Il primo periodo, che possiamo far corrispondere alla prima "fase" della Terza Pagina, è quello corrispondente al periodo che va dalla sua creazione (1901) alla fine della prima guerra mondiale (1918) e agli anni "Venti"; il secondo, invece, è quello che va, più o meno, dalla metà degli anni "Venti" alla fine della seconda guerra mondiale e agli anni del dopoguerra e della "ricostruzione".[...]>>.

¹⁷² Cfr. R. Gisotti, *La nascita della Terza Pagina. Letterati e giornalismo 1860- 1914*, Lecce, Capone editore, 1986, pp. 101-102.

¹⁷³ Di Scarfoglio parla negativamente Gherardo Marone, direttore de <<La Diana>>, firmando un articolo dal titolo *I "sacri guatteri"*, *Salandra-Scarfoglio-Puccini*. Il testo dell'articolo, che esalta fortemente l'entrata in guerra dell'Italia, è riportato nella raccolta firmata da Nicola D'Antuono, dal titolo *La Diana*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 1990, a p. 51. D'Antuono descrive con queste

inevitabilmente i giornali dell'epoca: si parla, dunque, di alcuni intellettuali che vivono la crisi economica, di altri che vogliono invece modernizzarsi, ma soprattutto di cultura e di attivismo politico, quest'ultimo, elemento che attira il pubblico eterogeneo di lettori, sia dal punto di vista dell'informazione, ma anche da quello di chi scrive, di chi pubblica e di chi legge¹⁷⁴.

Attraverso l'inchiesta condotta da Ojetti, negli anni Novanta dell'Ottocento, emergono considerazioni e soprattutto tendenze diverse, esplicitate dagli stessi intellettuali, fino all'aperta considerazione che il Socialismo sia un movimento che blocca la cultura e, quindi, causa fondamentale della crisi letteraria. Soprattutto Napoli appare il fulcro meridionale dell'attivismo politico, intellettuale ed artistico: città scossa dalle innumerevoli fazioni politiche, ambiente culturale dominato dalla rivoluzione crociana, ambiente artistico eterogeneo e fortemente prolifico, ma soprattutto centro di diffusione giornalistica in piena attività culturale, un *unicum* italiano. Basti pensare alla scelta di Scarfoglio di creare degli inviati specializzati che potessero comunicare con il resto dell'Europa e del mondo: la terza pagina napoletana avrà, dunque, le sue notizie dall'Estero¹⁷⁵.

accese parole anche Scarfoglio: << [...] Ed eccovi anche Eduardo Scarfoglio che da mezzo secolo ammorba e oggi intossica addirittura l'aria grave di questo mezzogiorno dormiglione; quegli che più di tutti, ebbro di mal talento, sa rimescolare ancora in una sua prosa pettoruta le vecchie memorie della prima giovinezza, le parolacce e gli indigenti escrementi dannunziani. Germanofilo caldo, dopo aver denunziata la scadenza della cambiale triplicista, falso cristiano errante e veramente legittimo ebreo nummulario (*Sic*). Probabilmente il giornalista intendeva scrivere *numulario*, cioè "banchiere", in riferimento all'attività di numerosi ebrei), eccovi colui che è la prima e maggiore cagione della inferiorità morale e della miopia intellettuale di tutto il mezzogiorno d'Italia. E questo volgare avventuriero che da cinquant'anni ciangola vanamente, riducendo la politica più alta a un'arte quadrantaria, or gioca l'ultima sua carta sull'imbecillità dei connazionali e prende dalle pagine della storia solamente ciò che serve al suo pensiero>>.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, p. 53: <<si affaccia, nell'ultimo decennio del secolo, la nuova tendenza attivistica della giovane generazione di intellettuali nata intorno agli anni '60. [...] Si tratta ora piuttosto, per la nuova generazione, di teorizzare una funzione attiva della cultura nella società, esempio e guida per il Paese, che appare attraversato da forti correnti destabilizzanti. Si parla di crisi letteraria in Italia, o piuttosto di crisi del modello culturale ideologico ed estetico. A voler ricercare le cause e le soluzioni, se ve ne sono, di questa crisi, interpellando direttamente gli stessi letterati, è il giovane scrittore di idee socialiste Ugo Ojetti>>.

¹⁷⁵ R. Giglio, cit., p.148 (in riferimento al <<Corriere di Napoli>>): << [...] ma la forza del giornale è *Tartarin* (pseudonimo di Scarfoglio); egli ha fatto conoscere a Napoli la gioia della lettura quotidiana dei telegrammi da Parigi, da Berlino, da Londra e da New York. La città sembra trasformarsi, quasi rapita ed assorta in un sogno irreali, alla lettura dei *fondi* di *Tartarin*, di cui i titoli, sempre plastici e coloriti, corrono alla bocca di tutti. Intanto Scarfoglio diviene, nel bene e nel male che di lui si comincia a dire, il giornalista più popolare d'Italia e la guida di una città "morente e gaudente">>.

L'informazione giornalistica costituisce, durante il decennio 1910-1920, terreno di propaganda ideologico-politica; anche gli intellettuali, i giornalisti e i letterati napoletani, sono attivi rappresentanti dei gruppi politici, ma anche personaggi in vista in diversi ambienti della società; sono scrittori che, con articoli e con opere, contribuiscono al rigoglioso movimento culturale, sociale e politico che imperversa e che caratterizza le testate giornalistiche edite a Napoli, all'inizio del Novecento. Questo processo è fomentato e sostenuto dalla diffusione di un pubblico di lettori esigenti¹⁷⁶ che fa continuamente riferimento ai giornali, riconoscendone le tendenze politiche, verso cui pagine e autori indirizzano la loro scrittura. Ecco perché, dice bene Falqui, non è corretto definire la Terza Pagina, o l'elzeviro, supplementi artistico-letterari di un giornale: si tratta, invece, della caratterizzazione più veritiera, più profonda, del giornale stesso¹⁷⁷.

Un'approfondita descrizione dei rapporti intessuti tra giornalismo, politica e industriali, è quella presentata da Valerio Castronovo: anche nel suo lavoro compare il riferimento al <<Giornale d'Italia>> e al Bergamini¹⁷⁸, ma ciò che emerge come elemento interessante e imprescindibile è, non solo la descrizione della situazione storico-sociale italiana, nel passaggio tra i due secoli, ma soprattutto la "ramificazione" politica che caratterizza la stampa nazionale e che, anche all'interno della terza pagina, conduce inevitabilmente alcuni autori, giornalisti e letterati a "scegliere" i "contenitori" che accoglieranno i propri articoli, attraverso un'attenta selezione dell'orientamento politico della rivista¹⁷⁹.

¹⁷⁶ V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 132: <<la pubblicazione di giornali, di carta stampata, cominciò a divenire anche in Italia la parte di gran lunga maggiore dell'informazione delle classi medie e popolari; e assunse gradualmente aspetti e dimensioni di natura industriale>>.

¹⁷⁷ Cfr. E. Falqui, cit. p.30.

¹⁷⁸ V. Castronovo, cit., pp.135-136: << accanto alla rubrica sportiva, fece ingresso fra il 1902 e il 1904 la terza pagina": una terza pagina ancora striminzita fra il vecchio romanzo d'appendice e il programma degli spettacoli o la continuazione in risvolto della cronaca cittadina, impostata per la prima volta da Alberto Bergamini sul "Giornale d'Italia" e, inizialmente, prodotto del giornalismo meridionale di cui doveva conservare la sua originaria ispirazione umanistica ed eclettica, di certo manierismo intellettuale oscillante fra gli opposti confini del "certame letterario" e della spigolatura di attualità. >>.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 142-143: << [...] più precisamente si crearono fra alcune testate e determinati raggruppamenti bancari, assicurativi, zuccherieri, siderurgici, ecc.), in rapporto alle più immediate pressioni settoriali, o per la creazione di un clima politico propizio all'espansione delle più forti rappresentanze imprenditoriali rispetto agli altri gruppi sociali. [...] Il primo decennio del Novecento

1.3.1 Il giornalismo a Napoli: la letteratura, l'editoria inefficace, i corrispondenti all'Estero

La fucina di giornali e di produzioni letterarie che costituiscono l'ambiente culturale della Napoli a cavallo tra i due secoli, non si esaurisce di certo neanche durante il decennio 1910-1920. Numerosi gli studi che si occupano del giornalismo letterario a Napoli, soffermandosi principalmente sulle pubblicazioni ottocentesche¹⁸⁰ e tralasciando, o meglio, considerando il giornalismo napoletano di inizio Novecento un prosieguo di ciò che è nato negli anni precedenti.

Benedetto Croce, nell'Appendice a *La vita letteraria a Napoli*, accenna brevemente ai principali giornali napoletani nati a fine Ottocento¹⁸¹. Italo De Feo aggiunge anche <<Il giornale di Napoli>>, <<La libertà cattolica>>, <<Il Monsignor Perrelli>>, <<La Patria>>¹⁸², <<Il Diritto>>, <<Napoli Nobilissima¹⁸³. Giglio aggiunge anche il

rappresentò l'ultima intensa stagione di supremazia dei "grandi" giornalisti di opinione, dei più autorevoli interpreti e garanti (da Albertini a Frassati, a Bergamini, a Olindo Malagodi) delle norme e degli ideali liberali. In questi giornalisti-editori, all'esercizio severo della libertà di stampa corrispose un grado di prestigio e di influenza politica sconosciuta in passato. [...]>>.

¹⁸⁰ Emma Giammattei si sofferma attentamente sui principali esiti del rapporto tra i testi letterari e le pubblicazioni giornalistiche. Chiarificatrici e illuminanti appaiono le sue affermazioni sulla natura della commistione e della trasformazione culturale a Napoli, nel passaggio tra Ottocento e Novecento. L'analisi di Giammattei diventa filologica nel momento in cui analizza la tipologia della struttura del testo letterario pubblicato sulle pagine del giornale, e la valenza degli elementi "para-testuali": << [...]Ma nel rapporto fra il libro e il giornale, un dato rivelatore è fornito da quelle strutture paratestuali, da quei dintorni del testo che sono stati denominati *soglie*: in questo caso, sono giunture particolarmente utili per controllare l'orientamento verso il valore o il mito della verità documentata, da parte di una letteratura profondamente innestata nel contesto urbano, tanto da presentarsi come vero globale romanzo di una città. Ad esempio ci sono le dediche, che indicano al lettore l'indirizzo, ma anche, secondo un percorso a ritroso, la provenienza giornalistica e talor sin ideologica del testo. [...] E vi sono le prefazioni. In particolare, lo spazio della prefazione si configura come spazio vestibolare, che funziona da separazione e raccordo fra la dimensione giornalistica che accoglie i testi nella prima redazione e la dimensione propriamente letteraria, ove si configurano le forme dell'*auctoritas*, segnatamente il rapporto scrittore-scrittura, scrittore- lettore.>>, in E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli*, cit., pp.78-79.

¹⁸¹ B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1947, Vol. IV, pp. 351-352: << grande importanza ebbe altresì per la cultura e per la letteratura il giornalismo quotidiano di quegli anni. Mentre il "Piccolo" del De Zerbi decadeva passando (1888) in altre mani, il "Corriere del mattino" veniva trasformato e fuso col "Corriere di Roma", dando origine, sulla fine del 1887, al "Corriere di Napoli", diretto da Eduardo Scarfoglio e da Matilde Serao. Cinque anni dopo, Scarfoglio e la Serao lasciavano il "Corriere di Napoli" e fondavano "Il Mattino": il Corriere ebbe direttori il Cantalupi, il Colautti (che, già, era stato a Napoli nel "Corriere del mattino), e altri. Il "Corriere di Napoli" prima, e poi il "Mattino", introdussero nel giornalismo quella forma letteraria e artistica di cui si erano avuti presso di noi accenni soltanto col De Zerbi e col Cafiero. [...] Degli altri giornali , "Il Pungolo" passò dalla direzione del Comin a quella del Ricciardi; e fu fondato nel 1888 dal Nicotera e dai suoi amici il "Paese", come nel 1891, dai crispini, il "Don Marzio", diretto dal Sacerdote>>.

¹⁸² In riferimento al giornale di sinistra <<La Patria>>, compare un ampio articolo nella spalla della terza pagina de <<Il Mattino>> del 3-4 aprile 1910. Firmato da Raffaele De Cesare, uno dei direttori

<<Fortunio>> e <<La Tavola Rotonda>> che << a fianco delle altre pubblicazioni periodiche costituirono il fulcro della cultura napoletana di quel periodo>>¹⁸⁴.

Ricco, dunque, l'elenco dei giornali più importanti a Napoli, alcuni dei quali chiudono alla fine dell'Ottocento. Bisogna sottolineare, però, che solitamente si tralasciano i periodici e le riviste di settore, soprattutto quelle letterarie, artistiche, musicali e teatrali, pubblicazioni che invece è necessario considerare come indispensabili contenitori di notizie, di testi letterari, poetici e teatrali, ma soprattutto come imprescindibili fonti su cui si è basata questa ricerca per analizzare attentamente il fermento culturale ed artistico della città¹⁸⁵.

Il periodico di settore¹⁸⁶, infatti, o i quotidiani che dedicano ampio spazio all'ambito artistico-culturale¹⁸⁷, soprattutto quelli inseriti nel gruppo delle più importanti pubblicazioni napoletane, riportano intere pagine dedicate ad un autore o ad uno spettacolo, pubblicano anche importanti approfondimenti sui testi drammaturgici, sugli spettacoli e sugli autori. In questo modo il lettore è spinto ad attendere la pubblicazione del numero successivo. La tendenza alla pubblicazione "a puntate",

del giornale moderato. Il De Cesare, raccontando le vicissitudini, e soprattutto il declino, del giornale << La Patria>>, attraverso l'articolo dal titolo *Il giornalismo napoletano di quarant'anni fa*, cita alcuni dei giovani pubblicisti che avevano lavorato o collaborato con la redazione di questo giornale: Federigo Verdinois, Vittorio Imbriani, Rocco De Zerbi, Vincenzo Salvatore, Luigi Conforti, Eugenio Tofano, e alcuni giornalisti d'occasione, Antonio Turchiarulo, Tommaso Arabia, Luigi Indelli. Parliamo, naturalmente, di giornalismo napoletano di fine dell'Ottocento. De Cesare afferma << il periodo brillante di codesto giornalismo durò sino a che visse il giornalismo di partito, con le sue passioni, i suoi odii e le sue antipatie, gli angoli e le intransigenze, frequenti duelli e frequenti giuri d'onore>>.

¹⁸³ Cfr. I. De Feo, *Venti secoli di giornalismo*, Roma, Canesi editore, 1963, p.493.

¹⁸⁴ R. Giglio, *Letteratura in colonna: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 24.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 16-17: << [...] quando si abbandona il giornalismo quotidiano viene meno l'accusa della rapidità della scrittura, della scarsa riflessione perché la stampa periodica, dove la cadenza settimanale, quindicinale o mensile della pubblicazione non richiede più l'articolo improvvisato, consente al suo autore quella giusta ed opportuna riflessione, quell' "indugiare nel sogno", che è la prerogativa necessaria per conferire allo scritto il crisma dell'arte. Per la verità anche il prodotto letterario, che compare nel giornalismo quotidiano, non può essere accusato di "carenza di riflessione" in quanto, generalmente, non ha bisogno, di quell'urgenza di gestazione che ne impedirebbe l'acquisizione all'arte>>.

¹⁸⁶ I periodici di settore analizzati sono <<La Maschera>>, <<Il Cafè-Chantant>>, <<Piedigrotta>>, <<La Canzonetta>>, ma anche <<Sei e Ventidue>>, per la satira, <<Rivista Teatrale Italiana>>.

¹⁸⁷ I quotidiani analizzati che dedicano ampio spazio alla cultura e al teatro, sono: <<Don Marzio>>, <<Marzocco>>, <<Il Pungolo>>, <<Vela Latina>>, oltre ai più noti <<Il Mattino>>, <<Corriere di Napoli>>, senza tralasciare il settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>.

che nei quotidiani ed in alcuni periodici, già nell'Ottocento, prevedeva la presenza del feuilleton, del romanzo a puntate, nei periodici di settore napoletani, quelli prettamente artistici o teatrali, punta sulla pubblicazione settimanale, o quindicinale, non solo di testi teatrali, ma soprattutto di inchieste (come quelle sulla Società degli Autori o sulla F.A.V.I.), di cui sono ricchissime, per esempio, le pagine del periodico di settore <<Cafè-Chantant>>.

Ineludibile è la testimonianza di Federigo Verdinois¹⁸⁸, il quale, accanto a Rocco De Zerbi¹⁸⁹, è ancora oggi considerato uno dei principali fondatori ed ideatori del giornalismo letterario a Napoli, oltre ad essere, di certo, un proficuo autore di novelle e di romanzi, così come lo stesso De Zerbi.

La testimonianza di Renato Serra è contemporanea agli anni di nostro interesse, ricchi di pagine giornalistico-letterarie, soprattutto a Napoli. Tra le righe delle sue *Lettere*, Serra riporta alcune considerazioni, seppur a volte discordanti e polemiche, sul mondo culturale di quegli anni, partenopeo ed eterogeneo; espone, alla fine, una precisa idea in cui descrive un diffuso appiattimento della scrittura e dei contenuti da parte degli autori di inizio secolo>>¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Cfr. R. Giglio, cit., p.21.

¹⁸⁹ Rocco De Zerbi muore nel 1893, a ridosso della fine del secolo. Rimane, comunque, uno dei personaggi fondamentali nella storia della nascita e della diffusione del giornalismo letterario a Napoli, poiché ha diretto il giornale <<Il Piccolo>> dal 1880 al 1884, pubblicando i suoi romanzi e le sue novelle anche all'interno delle pagine giornalistiche. Personaggio legato al mondo politico, come molti letterati e giornalisti del tempo, e ricordato spesso per la sua misteriosa morte. Sulla direzione del giornale <<Il Piccolo>>, Maria Cristina Cafisse ne descrive l'excursus giornalistico e letterario all'interno del saggio *La critica letteraria sul quotidiano napoletano "Il Piccolo" dal 1880 al 1884*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti da Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 446-487. Anche Barbara Manfellotto ripercorre attentamente tutta la vita di De Zerbi, citando non solo i titoli dei romanzi e delle novelle che l'autore pubblicò sulle pagine dei giornali, ma riportando anche importanti riferimenti a materiale inedito, conservato dalla nipote di De Zerbi, oltre che agli studi più importanti e recenti che si sono occupati di questo autore (B. Manfellotto, *Per un profilo di Rocco De Zerbi*, in <<Esperienze Letterarie>>, Anno XXVI, n.3, luglio-settembre, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 73-106). Percorso agevole è quello realizzato da Rocco Liberti in un'edizione calabrese, che ripercorre ancora una volta i momenti salienti della vita di Rocco de Zerbi, anche lui calabrese di origine (Rocco Liberti, *Il caso Rocco De Zerbi*, Bufalino (RC), Quaderni Mamertini, 2005).

¹⁹⁰ R. Serra, *Le lettere*, in *L'Italia di oggi*, Serie I, n.6, Roma, C.A. Bontempelli editore, 1914, p. 12; 20-21: << [...] e poi bisogna ricordare che ci sono anche i giornali, tutta la stampa periodica e quotidiana, in cui tre quarti della nostra letteratura trovano il loro impiego. Non ci sono mai stati tanti laureati in lettere nelle redazioni come oggi nei nostri giornali. E la letteratura ha un posto a parte, la quinta colonna, ossia terza pagina; in cui ci deve essere quasi ogni giorno il saggio critico o storico, l'articolo di varietà o la novella>>.

Se nell'Ottocento il letterato-giornalista costituisce, prima una novità, poi la prassi scrittoria, agli inizi del Novecento i giornalisti di formazione cominciano a recalcitrare, rivendicando il loro ruolo professionale e il loro stile, cercando di distinguersi dal letterato. Dall'altro, i letterati-giornalisti disdegnano l'aridità della scrittura propria della carta stampata, poiché unicamente rivolta all'informazione pura: insomma, ancora una volta, durante questo decennio, anche sui giornali napoletani comincia ad affiorare una discrepanza, una dualità tra un passato giornalistico-letterario solido ed un presente altrettanto binomiale, in cui le due attività e i due stili cominciano a distinguersi con forza, pur convivendo all'interno delle stesse pagine e degli stessi ambienti culturali.

Se Castronovo colloca le motivazioni della diffusione della terza pagina, all'interno della stampa italiana di fine Ottocento, ponendo in luce le commistioni tra giornali, fattori politici ed ambienti industriali, anche Giglio si sofferma sulle modalità di approccio alla stampa da parte dei letterati napoletani, cercandone le spiegazioni che appaiono non più unicamente politiche, ma soprattutto economiche, poiché legate alla misera condizione dell'editoria napoletana; dunque, le teorie accennate da Nasi, Falqui, e dallo stesso Castronovo, vengono chiarificate da Giglio. Secondo lo studioso, dunque, il problema principale e la spinta alla pubblicazione di una Terza Pagina ricchissima, caratterizzante i giornali napoletani pubblicati tra i due secoli, nasce da una crisi, quella degli editori¹⁹¹.

Giglio rivolge, inoltre, un'attenzione specifica alla lingua, alle forme e ai generi letterari contenuti all'interno della pagine giornalistiche, e soprattutto all'interno della terza pagina, per concludere con un accenno alle tipologie di articolo¹⁹².

Nello Ajello approfondisce i contenuti letterari pubblicati all'interno dei giornali dell'epoca, attraverso un percorso che "incontra" Napoli e Scarfoglio, ma che poi, analizza un panorama più vasto, cioè quello del giornalismo letterario italiano a

¹⁹¹ R. Giglio, cit., pp. 20-21: <<la predilezione per il giornalismo da parte dei letterati napoletani era imposta anche da altre motivazioni, che, seppure analoghe a quelle che agivano nelle altre città, italiane, avevano talora l'unicità della scelta lavorativa sia per la sopravvivenza sia per la diffusione della personale produzione artistica. La carenza nell'ambito partenopeo di grossi editori in grado di resistere alla concorrenza di quelli milanesi, torinesi, romani o fiorentini, e capaci di diffondere le opere a stampa anche oltre le mura cittadine, spinse il letterato ad accettare o a chiedere anche con insistenza la collaborazione al giornale nell'intento di difendere e diffondere le opere che il suo ingegno aveva elaborato>>.

¹⁹² Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

cavallo tra i due secoli. Merito di Ajello, però, è quello di aggiungere un ulteriore tassello alla tipologia dell'articolo di terza pagina, e cioè il riferimento agli articoli di viaggio e alla figura del corrispondente all'Estero, segno di un giornalismo letterario che, nel Novecento, comincia a distinguersi e a diventare vera e propria professione redazionale¹⁹³.

Al di là delle specifiche colonne che si occupano di spettacolo e di cultura, appaiono frequenti anche gli articoli riguardanti i contratti degli artisti, le collaborazioni tra i teatri e le compagnie – soprattutto all'interno dei giornali periodici e di settore - ma anche i dispacci telegrafici che Scarfoglio comincia a pubblicare sulle pagine de <<Il Mattino>>, proprio in quegli anni. A tutto questo si aggiungono le interviste agli artisti e ai letterati napoletani, nazionali ed internazionali, e il confronto tra le recensioni di spettacoli stranieri in scena in Italia e quelle che documentano gli stessi spettacoli in scena all'Estero, considerando, naturalmente, anche le produzioni napoletane oltre i confini. Tutto questo materiale ha una frequenza ed una tipologia di pubblicazione molto varia poiché dipende fortemente dalle testate: per questo motivo un quotidiano protende soprattutto per la pubblicazione dei programmi teatrali, delle notizie dei grandi eventi culturali ed artistici, mentre un periodico di settore come il <<Cafè-Chantant>> pubblica interi elenchi in cui si descrivono gli spostamenti degli artisti, soprattutto all'Estero, i periodi in cui preferiscono fermarsi, i matrimoni, i cambi di impresari e di rapporti lavorativi, le morti e, durante il periodo di guerra, gli arruolamenti.

Raffaele Giglio, all'interno della sua approfondita ed avvincente descrizione della vita di Scarfoglio, e naturalmente della storia della nascita de <<Il Mattino>>, si sofferma, dunque, su una delle novità principali del giornale, cioè i dispacci, cioè su quei telegrammi inviati da giornalisti e collaboratori all'Estero o pubblicati su importanti giornali nazionali e poi smistati e rielaborati da tutti i quotidiani italiani¹⁹⁴.

¹⁹³ Ivi, p.563: << gli avventurosi articoli di viaggio costituivano l'apice di "popolarità" della terza pagina. Per molti anni la stampa italiana non ebbe professionisti che potessero lontanamente competere, in questo campo, col Barzini>>.

¹⁹⁴ R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, cit., pp. 154-155: << nel 1906, intanto in collaborazione con "La Stampa" di Frassati da Torino, (Scarfoglio) stipula una convenzione col francese "Matin", col "Times", l'americano "New York Sun" per assicurarsi la pubblicazione in Italia dei dispacci che giungono ai giornalisti stranieri. In tal modo offre ai suoi lettori la possibilità di apprendere subito e con maggiore veridicità le notizie estere. Sempre per tale

Il contatto con l'Estero, negli anni successivi, non sarà prerogativa solo della redazione de <<Il Mattino>>, ma anche di altri quotidiani e di numerosi periodici napoletani, anche quelli che si occupano di teatro ed eventi artistici; alcuni di essi pubblicheranno e riporteranno gli articoli esteri del quotidiano di Scarfoglio, o di altri giornali italiani, previa autorizzazione, altri doteranno, invece, la redazione di inviati propri.

<<Il Pungolo>> tende a pubblicare articoli in cui raccoglie notizie ricavate dai giornali editi in altre città, o provenienti dalla stampa francese e da quella specificatamente parigina, riportando anche le opinioni della critica locale rispetto agli spettacoli in scena a Madrid, a Parigi o a New York. Queste fonti ci permettono di comprendere come per alcuni giornali fosse difficile e dispendioso inviare i propri giornalisti, affidandosi, così, alla rielaborazione degli articoli già pubblicati all'Estero¹⁹⁵. Altri giornali, come il periodico << La Maschera>>, riportano raramente articoli provenienti da altri Stati, ma in alcuni casi questi sono firmati da inviati propri. Un esempio è l'articolo di Lodovico Schisa, datato "Parigi Agosto 1910" dal titolo *La Francia teatrale. Gl'incassi (sic) teatrali e l'Arte. Cifre e riflessioni*¹⁹⁶. Nel caso del periodico <<La Maschera>>, che spesso dedica le sue prime pagine ad inchieste mensili, rivolte al mondo teatrale francese, l'articolo appare come un dossier informativo, riportando uno stile meno cronachistico, differente da quello utilizzato nelle pagine dei quotidiani. <<Il Don Marzio>> pubblica, invece, alcune colonne dal titolo "Corriere di Parigi", firmate con la sigla XXX, indicando probabilmente un fantomatico inviato in Francia; il <<Cafè-Chantant>>, periodico di settore artistico, specializzato nel Varietà, riporta, invece, brevi righe di carattere economico, amministrativo o informativo, sulla situazione dei teatri all'Estero, e soprattutto nelle zone di guerra, o nelle regioni africane occupate dagli Italiani, oltre ai frequenti riferimenti ai teatri del Sud America.

scopo costituisce una fitta rete di corrispondenti esteri ed un congruo numero di "inviati speciali", pronti a partire per qualsiasi luogo ed occasione>>.

¹⁹⁵ Un esempio è l'articolo non firmato, pubblicato su <<Il Pungolo>> del 16-17 febbraio 1911, dal titolo *Come lavora d'Annunzio*. L'articolo riporta la data "Parigi 16 febbraio" e già dalle prime righe si comprende l'origine delle notizie: <<un redattore dell'Excelsior si è recato ad Arcachon a visitare Gabriele D'Annunzio, che in una villa misteriosa fra il mare e la pineta sta lavorando febbrilmente [...]>>. Nel corso dell'articolo il redattore de <<Il Pungolo>> riporta le espressioni "osserva il giornalista", "dice il giornalista". Non è chiaro, quindi, se il redattore italiano abbia intervistato quello francese, ma di certo non si parla di fonte di prima mano.

¹⁹⁶ Cfr. <<La Maschera>> 1 settembre 1911.

Napoli vede nell'inviato all'Estero un importante testimone politico delle campagne di invasione colonialistica di inizio Novecento, e quindi, spesso, le notizie estere riportate dai quotidiani, ma non dai periodici di settore artistico, vertono sull'informazione storico-politica. A questo proposito, se da un lato Scarfoglio punta sull'informazione approfondita dei fatti colonialistici, rivelando apertamente la sua adesione alle modalità invasive della politica estera italiana¹⁹⁷, dall'altro, non dimentichiamo, però, la figura di Riccardo Forster¹⁹⁸, fondatore della rivista <<Flegrea>>, attiva a Napoli dal 1899 al 1901, e direttore de <<Il Mattino>>, dal 1925. Forster, giornalista anche de <<Il Marzocco>>, viene ricordato soprattutto come uno dei principali inviati all'Estero, e nel resto d'Italia, per il quotidiano <<Il Mattino>>, giornale in cui rappresenta la firma della più importante critica teatrale partenopea, poiché si occupa non solo degli spettacoli in scena a Napoli, ma scrive numerosi articoli riguardanti spettacoli napoletani, nazionali ed internazionali, in scena in tutta Italia.

Il riferimento all'Estero, si inserisce, inoltre, anche all'interno dell'importante discorso sugli artisti e sull'emigrazione verso gli Stati Uniti. Per questo motivo è opportuno, ma soprattutto fortemente indispensabile, consultare ed analizzare anche uno dei più importanti giornali d'Oltreoceano, una delle fonti utili per ricostruire la storia degli artisti, partenopei ed italiani, emigrati a New York: <<La follia di New York>>, le cui annate sono oggi conservate presso l'Università del Minnesota, in Missouri, all'interno dell' IHRC Italian American Collection¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Cfr. R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, cit., pp. 149-151.

¹⁹⁸ R. Giglio, *Letteratura in colonna: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento* pp.86-97. Giglio dedica un piccolo paragrafo a Riccardo Forster, considerandolo personaggio che <<segna anche in modo indelebile il passaggio dal letterato-giornalista di stampo ottocentesco,[...], a quello contemporaneo, legato più all'attività giornalistica che a quella letteraria, anche se di questa non abbandona né le forme narrative né le coordinate critiche>>. Per questo motivo scegliamo di citare in questo paragrafo la figura importante di Riccardo Forster. Giglio sottolinea l'esigua consistenza, o meglio inesistente, di studi dedicati al giornalista. Forster viene citato brevemente (poche righe) anche tra le pagine di *Storia e cultura della Campania*, a cura di Maria Donzelli, Milano, Teti editore, 1976, vol. II, p.318. Durante il decennio 1910 -1920, alcune importanti recensioni ed alcuni approfondimenti su noti autori teatrali, all'interno delle pagine de <<Il Mattino>>, riportano la firma di Riccardo Forster. Le attente e lunghe recensioni di Forster caratterizzano il secondo paragrafo del III capitolo, interamente dedicato soprattutto alle fonti testuali rinvenute all'interno dei giornali dell'epoca, delle riviste e dei periodici di settore, pubblicate a Napoli. Bisogna necessariamente considerare anche le recensioni dell'epoca come fonti imprescindibili di questa ricerca.

¹⁹⁹ Come si spiegherà successivamente, l'intero decennio 1910 – 1920, seppur con le annate 1912 e 1913 lacunose, è stato analizzato attraverso i microfilm inviati dall'Università del Minnesota.

<<La follia di New York>> è un settimanale italo-americano, fondato dalla famiglia Sisca, che si avvale della collaborazione di Riccardo Cordiferro, alias Alessandro Sisca, calabrese cosentino che pubblica a Napoli le sue poesie, a fine Ottocento, ma poi emigra a Pittsburgh, per poi stabilirsi definitivamente a New York²⁰⁰. I risultati

²⁰⁰ Di Riccardo Cordiferro si è brevemente occupato Vittorio Viviani nella sua *Storia del Teatro Napoletano* e poichi altri studiosi (E. Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*, New York, Arcadia Publishing, 1999; AA.VV., *Calabresi sovversivi nel mondo. L'esodo, l'impegno politico, le lotte degli emigrati in terra straniera (1880-1940)*, a cura di Amelia Papparozi, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2004; F. Durante, *La scena di Little Italy*, Napoli, Pironti, 2013).

Mentre la bibliografia sulla storia dell'emigrazione è vasta. Tra i contributi si segnalano:
E. Franzina, *Gli italiani al Nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano, Mondadori, 1995;
P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2002.

Per la letteratura d'emigrazione si confrontino i numerosi studi di Sebastiano Martelli di cui si segnalano:

S. Martelli, *Letteratura ed emigrazione: congedo provvisorio*, in Atti del convegno "Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti", 28- 30 novembre 1996;
S. Martelli, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione*, Roma, Donzelli, 2001;
S. Martelli, *Un palcoscenico sull'oceano. La traversata in alcuni romanzi italiani dell'Ottocento-Novecento*, in M.T. Chialanti, *Erranze transiti testuali. Storie di emigrazione e di esilio*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, 2001;
S. Martelli, *L'acqua confine del mondo. La traversata dell'oceano nella letteratura italiana dell'emigrazione tra Ottocento e Novecento..* in *I riti del fuoco e dell'acqua nel folclore religioso, nel lavoro e nella tradizione orale*, Roma, Edup, 2004;
S. Martelli, *America and Emigration in the Italian Fiction of the Past Twenty Years in Merica. A Conference on the Culture and Literature of Italians in North America*, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2006;
S. Martelli, *Rappresentazioni letterarie dell'emigrazione transoceanica tra Ottocento e Novecento*, in *Appunti di viaggio. L'emigrazione italiana tra attualità e memoria*, Bologna, Il Mulino, 2007;
S. Martelli, *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone* in <<Studi Medievali e Moderni>> Vol. XII, 2, 2008;
S. Martelli, *Rappresentazioni letterarie dell'emigrazione italiana in California tra Ottocento e Novecento*, in <<Forum Italicum>>, Vol. XIII, 1. P, 2009;
S. Martelli, *La scrittura dell'emigrazione* in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*, Roma, Salerno Editrice, 2009;
S. Martelli, *Letteratura delle migrazioni* in *Storia d'Italia, Annali 24, Migrazioni*, Torino, Giulio Einaudi, 2009;
S. Martelli, *Oltre le frontiere: le scritture dell'emigrazione*, in *Frontiere. La cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2011;
S. Martelli, *Emigrazione e immigrazione: mappe letterarie a confronto*, in *Migrazione e patologie dell'«humanitas» nella letteratura europea contemporanea*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.

Per il teatro di emigrazione i contributi non sono numerosi. I più significativi sono:

A. Lezza, *Teatro dell'emigrazione. Indagini e contributi* in Atti del convegno "Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti", 28- 30 novembre 1996;
A. Lezza, *Emigrazione, teatro e letteratura teatrale*, in *Percorsi transnazionali negli Stati Uniti: gli Italo-americani*, a cura di Michele Bottalico, Bari, Edizioni Dal Sud (in corso di pubblicazione).
F. Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005;
F. Durante, *Il volto e l'anima, Emigrazione e migrazioni*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Castelnuovo, 2007;
F. Durante, *La scena di Little Italy*, Napoli, Pironti, 2013.

dell'analisi dei contenuti pubblicati all'interno dei numeri de << La Follia di New York>>, sono ripartiti in tutti i capitoli, poiché, tra le ricche pagine del giornale americano emergono importanti riferimenti ai principali argomenti trattati all'interno di questa ricerca.

1.3.2. La Prima Guerra Mondiale attraverso i giornali artistici e letterari napoletani

Raffaele Giglio, nella lunga, attenta e appassionata osservazione della vita e della personalità di Edoardo Scarfoglio, dedica un paragrafo anche agli anni della Prima Guerra Mondiale e agli articoli pubblicati dal direttore de <<Il Mattino>>. Attraverso l'analisi di queste pubblicazioni giornalistiche, non solo emerge il punto di vista di Scarfoglio, ma si leggono importanti riferimenti alla storia e alla politica nazionale, oltre alle considerazioni personali sulle vicende italiane ed estere. Nel momento in cui la campagna africana si dimostra un fallimento, <<Scarfoglio comincia a porre in evidenza il problema della penisola balcanica>>²⁰¹. Giglio racconta il viaggio giornalistico che Scarfoglio intraprese nel 1914, lungo la penisola balcanica: il suo arrivo a Vallona, la corrispondenza inviata da questi luoghi, fino all'adesione all'interventismo e alla definizione, successivamente, di "neutralità attiva" da parte dell'Italia²⁰².

<<Il Mattino>> pubblica gli articoli riguardanti le sorti della Guerra, ma è importante analizzare anche ciò che avviene in città, durante i combattimenti al fronte. I giornali testimoniano costantemente l'influenza che gli ambienti culturali ed artistici napoletani subiscono durante questi difficili anni.

È bene sottolineare e ricordare che, a Napoli, anche i periodici e le pubblicazioni specificatamente artistiche non tralasciano l'argomento bellico, pubblicando, anzi, intere colonne, pagine e prime pagine, in cui gli artisti, i giornalisti e i direttori dei giornali, commentano la terribile situazione, fornendo un ulteriore punto di vista, a volte specificatamente personale e non solo politico. Gli artisti hanno a cuore le sorti delle proprie attività e la guerra interferisce notevolmente sulle produzioni artistiche, musicali e teatrali.

In riferimento alla campagna in Albania e alla città di Vallona, l'articolo pubblicato, in prima pagina, dal periodico <<La Canzonetta>> del 22 marzo 1914, è un primo

²⁰¹ R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, cit., p. 205.

²⁰² Cfr., *ivi*, pp.204-217.

esempio²⁰³: Evemero Nardella, compositore napoletano, diventa l'autore dell'inno nazionale dell'Albania. La tendenza al colonialismo, non solo territoriale ma anche culturale, emerge fortemente attraverso questo articolo, nonostante il giornale riporti la foto di Sua Maestà Guglielmo I di Albania, definendolo, dopo un elenco di complimenti vari, «maschia figura»²⁰⁴. Nell'articolo in questione si parla specificatamente dell'importanza culturale della canzone napoletana, accennando ad un primo riferimento ad alcuni specifici eventi politici.

Le pubblicazioni periodiche napoletane, e quelle specificatamente artistiche, diventano mezzo di comunicazione tra chi resta in città e chi parte verso il fronte, siano essi semplici soldati, o artisti divenuti soldati. Frequenti le lettere inviate al direttore Razzi, o indirizzate alla Direzione della rivista «Cafè-Chantant», scritte non solo dagli artisti al fronte, ma soprattutto da quelli rimasti nelle città italiane, pronti a riunirsi in comitati di beneficenza a favore sia dei soldati, che delle famiglie dei caduti e, naturalmente, dei colleghi e degli amici in guerra.

Prima della Grande Guerra, i gruppi di artisti si mobilitano durante la campagna di Tripoli. Un esempio di queste lettere, che confluiscono poi, nel giornalismo napoletano di settore, sono quella di Nino Mascotte²⁰⁵, e quella di un gruppo di artisti

²⁰³ L'articolo è pubblicato in prima pagina ma non è firmato. Probabilmente è stato scritto dal direttore, cioè Rocco Galdieri. *L'inno Nazionale Albanese del Maestro Nardella*, in «La Canzonetta», 22 marzo 1914.

²⁰³ *Ibidem*: «la canzone che trionfa? Sì. Ancora e sempre. Perché quando un popolo d'intrepidi e di forti, all'alba della sua costituzione d'indipendenza, vuol cantare la sua gloria, il suo riscatto ed i nuovi destini cui muove incontro; quando questo popolo che è straniero, che non è della nostra razza, ma che sente invincibile il bisogno di cantare di libertà e di amore, con la sue fanfare e la sue gole tuttora istintive, è ad un cantore della nostra terra che chiede il suo canto; è ad un canzoniere di Napoli nostra che domanda la sua canzone di pace il suo inno nazionale. È accaduto così che il comitato Albanese si è rivolto al nostro Nardella perché rivestisse di bellica armonia la poesia di un poeta del nuovo Regno. E Nardella, per quanto musicista colto e geniale, ispirato e squisito, non certo era noto alle genti di Vallona e di Durazzo, donde l'invito è giunto, per sue opere maggiori che superassero la canzone di Napoli, onde Nardella è maestro acclamatissimo. [...] E non è, dunque, ancora e sempre la canzone che trionfa? Questo piccolo e caldo raggio di sole e di luna che, a dispetto di Marinetti, va sui mari e sui monti, e ricorda il nostro cielo, il nostro mare ed i nostri nomi a gente di altre terra e di altre razze ed a questa ci affratella e con la legge più salda perché fatta di parole che tutti intendono: la musica! [...]».

²⁰⁵ - - , *Pro fratelli combattenti a Tripoli*, in «Cafè-Chantant», 5 dicembre 1911: «compagni, al sacrificio che la balda giovinezza italiana va compiendo ogni ora in terre lontane, in nome e per il dovere di Patria, risponda, con spontanea generosità di aiuti, l'opera anche nostra per porgere un sollievo alle famiglie bisognose dei combattenti a Tripoli. Non un palpito sia discorde in questa ora di solenne affermazione Italica, e mostriamo che anche l'allegre classe degli artisti di Varietà sente il

del Varietà²⁰⁶: le due proposte di solidarietà, inserite all'interno della colonna *Pro fratelli combattenti a Tripoli*, ottengono la seguente risposta dal direttore Razzi: <<questo nuovo atto di cuore degli artisti del Variété non può naturalmente lasciarci indifferenti e, vagliando le due proposte, accettiamo la seconda perché più alla portata di tutti e perciò sbrigativa: invitando l'amico Mascotte a derogare il suo contributo e la sua attività per essa. Non faremo liste di sottoscrizione né costituiremo comitati! Invitiamo colleghi, amici, proprietari, agenti ed artisti a cooperarsi per questa nuova opera buona onde pervenga- nei santi giorni sacri alle gioie familiari- il modesto ricordo (un pacchetto di sigarette!) di quella che chiamasi arte frivola, a quei nostri fratelli che- sfidando disagi e noncuranti della vita- per un'alta affermazione di civiltà e di italianità si battono in regioni lontane[...]>>²⁰⁷.

Dalla primavera del 1915 il <<Cafè-Chantant>>, pubblicazione napoletana distribuita in tutta Italia, comincia ad inserire una rubrica dal titolo *Intorno alla guerra*, e all'interno di questa, una colonna intitolata *Il Varietà per la Patria*²⁰⁸, in cui compaiono elenchi di nomi dei lavoratori dello spettacolo e le loro destinazioni di guerra, compresi i nomi degli impresari e dei proprietari di teatri di tutta Italia. Inserite anche le lettere di alcuni artisti e di alcuni operatori dello spettacolo, alcune delle quali commoventi, altre ironiche testimonianze dell'attività artistica, oltre che di quella militare, che si svolgeva al fronte. Le due lettere sono indirizzate e

bisogno di dare il conforto a quanti oggi soffrono pel bene della Patria. Ognuno di noi ha un parente, un amico che si batte, e l'appello non sarà vano fra gente di gran cuore come noi sempre fummo>>.

²⁰⁶*Ibidem*: <<Gent.mo Sig. Razzi, Napoli, riuniti in pochi compagni d'arte questa sera al caffè e avendo sott'occhio il "Corriere della Sera" ci colpisce un elenco di offerte per il soldati combattenti in Tripolitania, a scopo di offrir loro, per il Natale, il modo di festeggiarlo. Saremmo (*sic*) desiderosi che Lei che ha sempre accolto nel suo "Cafè Chantant" la voce del cuore, volesse patrocinare quanto segue: chiedere a tutti coloro che fan parte della famiglia artistica di contribuire con un solo pacchettino di sigarette, cioè la misera somma di L.0,35, da inviare ai combattenti, somma che tutti senza distinzione possono contribuire e col non indifferente numero che conta la famiglia artistica del *Variété Italiano* (che a nome di questo si farebbe l'offerta) il quantitativo sarebbe considerevole. Inviando delle liste, stabilendo un tempo massimo per rimettere le somme a Lei si otterrebbe lo scopo. Non vogliamo aggiungere altro. Se lei crede mettere in opera tale idea, può subito pubblicare e iniziare la sottoscrizione, e disponga pure di noi per quanto potremmo esser le utili. Con perfetta stima gradisca i più sentiti saluti. Sottoscritti: A. Rubisa - Ferla Elisa - Grillo Scudieri - Belli Nerina>>.

²⁰⁷*Ibidem*.

²⁰⁸ Nonostante il II capitolo si occupi interamente degli artisti in guerra, delle condizioni dei teatri in Italia e all'Estero, dell'importante e sconosciuta produzione del Teatro del Soldato, è opportuno inserire anche in questo paragrafo, dedicato al giornalismo napoletano durante la guerra, queste due piccole lettere. Questi documenti sono pubblicati sulle pagine del periodico artistico <<Cafè-Chantant>> e sono estratti da due rubriche di guerra, ampiamente analizzate nel II capitolo. Esse, infatti, rappresentano un'inedita testimonianza del rapporto tra il mezzo di comunicazione cartaceo e gli artisti, anche durante il periodo bellico.

pubblicate sulla rivista <<Cafè-Chantant>>. La prima è firmata dal Cav. Florio Enrico, artista del duo Florio: <<Caro Tramontana, mentre mi accingo a partire per il conflitto mando un saluto a te, a Razzi ed a tutti gli amici e colleghi. Spero che la sorte mi permetta di ritornare un giorno a far parte della grande famiglia del Varietà Italiano. Porto anch'io il mio modesto contributo per raggiungere il santo scopo di liberare i nostri fratelli ed anche se non ritornassi i miei compagni stieno sicuri che quando andranno a lavorare a Trieste non vedranno più il famoso commissario dai baffi irti ed impomatata...

... Non temere che ora penseremo noi a fargli sentire un buon repertorio!...

Ti saluto caramente con la speranza di portarti un baffo di Cecco Beppe.

Cav. Florio Enrico>>²⁰⁹.

La seconda è firmata dal comico Bebbo Corradi: <<Caro Tramontana, chi vi scrive per salutarvi e per farvi sapere ove si trova è Bebbo Corradi attualmente scritturato e riconfermato chi sa per quanto tempo dall'Esercito Italiano. È quasi un mese che sono stato mandato sul Teatro...²¹⁰della Guerra e propriamente alla ribalta...pardon al fronte delle operazioni. Così dato il grande successo ottenuto col mio repertorio insieme ai miei compagni e cioè i pezzi...da 149 ho avuto il piacere di ricevere l'applauso anche dal pubblico straniero che non comprendeva o comprende troppo...il nostro idioma...Tanto è vero che ora mi trovo a riposare sugli allori e cioè all'Ospedale Militare di... Non è niente, è lieve cosa alle gambe, ed appena avrò rifornito il...guardaroba potrò ricominciare daccapo. Del resto l'allegria c'è. Aspettiamo che torni la salute, il resto viene con me. Salutandovi distintamente. Bebbo Corradi>>²¹¹.

L'ironia, ma soprattutto la terminologia teatrale utilizzata in questa scrittura epistolare, costituiscono un'importante testimonianza delle condizioni in cui operano anche gli artisti, durante una guerra che non risparmia nessuno. Il giornale inserisce, a fine lettera, questo commento: <<naturalmente risponderemo subito a questa lettera

²⁰⁹ E. Florio, *Lo spirito dei nostri artisti soldati* (lettera al Tramontana), in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.

²¹⁰ La lettera riporta numerosi puntini di sospensione.

²¹¹ B. Corradi, *Durante il...riposo!* (lettera al Tramontana), in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1915.

del valoroso artista-soldato mettendoci completamente a sua disposizione per quanto potesse occorrere a lui ed alla sua famiglia>>²¹².

La Redazione del <<Cafè-Chantant>> pubblica, in prima pagina, un lungo ed intenso articolo sull'entrata in guerra dell'Italia: importante contributo, letto da centinaia di artisti e dai lettori abbonati a questo specifico periodico artistico napoletano: << l'Europa è attraversata da un nembo che ovunque reca squallore e perdizione. [...] La cronaca artistica per il Varietà, come per tutti gli altri rami dell'arte della scena, si riduce a pochissime notizie. Non sapremmo trovare la materia per riempire le nostre pagine; e poi le condizioni tecniche e tipografiche sono pessime [...]. Consigliamo tutti gli artisti di limitare le loro pretese affinché i proprietari possano mantenere aperti i loro locali sin che si può, diversamente le gravi spese li costringeranno a chiudere al più presto con danno di tutti coloro che sono stati causa indiretta della chiusura. Ed al buon cuore degli artisti, giacché la loro inerzia non ha saputo creare una Federazione che potesse farlo, raccomandiamo tutti quei loro compagni che, trovandosi all'estero, son dovuti ritornare in patria per fuggire il teatro della guerra. Essi si trovano o si troveranno nelle condizioni più miserevoli ed ogni aiuto, anche morale, può sollevarli di molto. Sicuri che gli artisti tutti sapranno sostenere i danni ed i dolori della situazione attuale con calma e con cuore italiano facciamo in nome di tutti gli aggregati al Varietà, i più fervidi voti affinché il nostro paese sappia uscire dai pericoli che lo sovrastano con onore e con tutti i beneficii (*sic*) che gli competono, pronti a difendere quello e questi sino all'estremo sacrificio>>.²¹³

Diversi elementi emergono tra le righe di questo lungo articolo: in primo luogo si sottolinea la situazione politica italiana, poiché dopo un periodo di neutralità, il nostro Paese entra in guerra. Si conferma, inoltre, la chiusura di numerosi teatri al Nord e al Centro Italia, ma non si parla ancora di Roma e di Napoli: del resto, il <<Cafè-Chantant>>, e anche altri periodici e quotidiani, continueranno a pubblicare i programmi e i cartelloni teatrali durante tutto il periodo bellico, soprattutto per quanto riguarda le produzioni artistiche partenopee. Inoltre si fa riferimento a quegli artisti che, lavorando all'Estero, sono costretti a rientrare in Italia, perdendo le alte retribuzioni previste per gli artisti italiani nei Paesi stranieri, ritrovandosi

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Prima pagina senza titolo, firmata dalla Redazione del <<Cafè-Chantant>>, 20-26 agosto 1914.

improvvisamente in condizioni di miseria a causa della diminuzione di contratti artistici anche in Patria. L'articolo è, di certo, un documento di notevole interesse perché, in questo caso, la guerra viene osservata dal punto di vista degli artisti, che vivono anch'essi in una condizione terribile che accomuna tutti²¹⁴.

Anche sulla rivista letteraria napoletana <<Vela Latina>>, diretta da Ferdinando Russo e attiva negli anni 1915-1916, oltre ai numerosi articoli riguardanti il Futurismo, movimento di cui il periodico si fa portavoce, e oltre ai numerosi riferimenti ai principali letterati napoletani del tempo, compare anche un articolo in cui si parla della guerra, ma attraverso un'interessante descrizione del popolo germanico. Lo stile riportato non è quello prettamente giornalistico, o quello adoperato, nella scrittura personale, dagli artisti che scrivono al Razzi, ma l'elegante articolo, firmato da De Luca, descrive le virtù culturali ed artistiche del mondo germanico, e si chiede, soprattutto, se davvero l'accesa volontà di potere di questo popolo possa farlo cadere in basso, a scapito, anche, della popolazione "latina". Il lungo articolo contiene una serie di domande attraverso cui il giornalista esprime, da un altro punto di vista, gli interrogativi che i Napoletani e tutti gli Italiani si pongono durante i giorni di attesa: interventismo o no, l'Italia si ritrova in bilico. La situazione sembra creare una tensione vibrante e dolorosa all'interno di tutti gli ambienti culturali e sociali, e anche attraverso la lettura dei periodici letterari ed artistici si evince il grande dubbio che pervade la popolazione italiana, ma soprattutto si coglie il senso di grande sorpresa nei confronti di un coinvolgimento bellico non previsto²¹⁵.

La Guerra riempie le pagine dei giornali napoletani ed italiani, dai quotidiani alle riviste letterarie, ai periodici artistici: impossibile, dunque, non considerare la satira.

²¹⁴ Numerosi sono gli articoli e le lettere, tra le pagine del <<Cafè- Chantant>>, durante gli anni 1915-1918, ma il capitolo seguente, dedicato al teatro, ne parla approfonditamente.

²¹⁵ A. De Luca, *La guerra fatale*, in <<Vela Latina>>, 3 settembre 1914: <<crede, forse, rinnovare lo spettacolo della romanità col suo germanesimo? Vuole un vasto dominio nell'Europa e spegnere la semenza della latinità nel mondo? [...]L'Italia, intanto, aspetta. Essa sta vigile coi suoi figli armati in cui spontaneo e sincero è il palpito d'amore e di dolore di tutti i fratelli lontani che il fuoco infernale delle artiglierie e dei fucili falcia a mille mentre nelle loro vene scorre ardente e vermiglio il buon sangue giovanile. Essa aspetta, sollecita a portare il suo aiuto per la santa pace che meglio di ogni altra nazione ha civilmente amata, ma sollecita ancora a scendere in campo con le sue armi, con le sue navi, a tener la sua guerra in terra ed in mare se qualcuno oserà offendere la sua giovinezza (*sic*) fervida e promettente. Non per nulla essa ha il dominio nel mondo civile per le sue memore di grandezza latina. Memorie non vane ma capaci di ridestarle la più possente vitalità e di farle ricominciare la sua storia di eroismo e di volontà intrepida e vittoriosa>>.

A Napoli si pubblica un interessante e ricchissimo settimanale umoristico, dal titolo <<Sei e Ventidue>>²¹⁶. Numerosi i versi e le macchiette di Gil Blas e di Rambaldo (Ugo Ricci), gli articoli in chiave satirica sui personaggi e sugli eventi storico-politici, le caricature, le vignette, le recensioni (anch'esse satiriche) e i programmi dei teatri. L'annata 1914 è ricchissima di versi satirici²¹⁷ pubblicati sulle pagine del settimanale, secondo il gusto del giornalismo letterario, che prevede l'inserimento di testi poetici, narrativi o drammaturgici; ma su queste pagine la satira descrive anche e soprattutto i principali eventi storici, cioè quelli bellici. Alcuni esempi: *Parole in libertà (provvisoria)* di Gil Blas, pometto satirico scritto su modello dei testi futuristi, ironizzando, dunque, sul movimento, ma riportando tra le righe i riferimenti alla campagna tripolina²¹⁸.

Storia del terribile fatto avvenuto nel regno albanese con tutti i particolari che è bello a leggere ed altre cose ancora, racconto satirico in versi, firmato da Gil Blas, sulle vicende svoltesi in Albania, citate precedentemente²¹⁹

*Politica estera. Rondò per il Re D'Albania*²²⁰, pometto satirico firmato da Rambaldo, pseudonimo del napoletano Rocco Galdieri: il riferimento è al citato inno nazionale dell'Albania, composto dal maestro Evemero Nardella. Lo stesso Rambaldo, è direttore del periodico <<La Canzonetta>> che, come detto, pubblica l'articolo di riferimento e il testo dell'inno, in lingua albanese, sulla prima pagina del numero del 22 marzo 1914; il numero del settimanale <<Sei e Ventidue>>, in cui, invece, viene pubblicato questo pometto satirico è del 31 maggio 1914, quindi successivo.

²¹⁶ Ne parla, in una nota, Matteo D'Ambrosio in *Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1990, p.285. L'autore cita Francesco Bufi, come direttore della rivista, nata nel 1913 e soppressa dal Fascismo nel 1930.

²¹⁷ Le macchiette e i versi satirici riguardanti il Futurismo, la guerra in Albania, la guerra in Libia e la Prima Guerra Mondiale sono testi conosciuti unicamente attraverso le pagine della rivista <<Sei e Ventidue>>.

²¹⁸ Gil Blas, *Parole in libertà (provvisoria)*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 aprile 1914, in appendice.

²¹⁹ Gil Blas, *Storia del terribile fatto avvenuto nel regno albanese con tutti i particolari che è bello a leggere ed altre cose ancora*, in <<Sei e Ventidue>>, 24 maggio 1914, in appendice.

²²⁰ Rambaldo, *Politica estera. Rondò per il Re D'Albania*, in <<Sei e Ventidue>>, 31 maggio 1914, in appendice.

Ancora Rambaldo e Gil Blas firmano e pubblicano dei pometti satirici, di argomento specificatamente bellico: *Pater Familias*²²¹ di Rambaldo e *Neutralità*²²² di Blas, nell'agosto 1914, *La situazione*, firmato ancora da Rambaldo e pubblicato a novembre del 1914, in cui l'autore descrive, appunto, la situazione di guerra attraverso l'utilizzo di un vocabolario specificatamente "teatrale".

In *Pater Familias*, Rambaldo smorza la vena satirica, accentuando, invece, l'ironia amara. Dalla lettura del pometto, che mostra uno stile narrativo piuttosto che poetico, emergono, tra le righe, le preoccupazioni delle famiglie italiane.

Gil Blas ritorna, invece, sull'argomento "neutralità", immaginando un acceso dialogo con un' "amica" tedesca. La lettura ricorda un'ipotetica messinscena da Varietà, corredata da botta e risposta²²³.

Ne *La situazione*²²⁴, attraverso il gioco di parole teatrali utilizzate da Rambaldo, si evince e si descrive ironicamente la situazione di attesa: l'Italia entrerà in guerra? Le pagine del settimanale <<Sei e Ventidue>> appaiono sotto forma di ricchissimi contenitori di informazioni e di testi, soprattutto in lingua italiana, a volte in lingua napoletana, seppur tutti caratterizzati dallo stile della satira. Per questo motivo questo genere può essere inserito non solo all'interno del proficuo filone del giornalismo letterario, ma dall'altra parte può anche essere accostato all'esibizione artistica e alle pubblicazioni di settore.

Se il giornalismo napoletano e i periodici di settore si occupano incessantemente della guerra, proprio durante gli anni bellici nasce, a Napoli, la rivista di cultura <<La Diana>>, legata fortemente al movimento futurista²²⁵ e in attività dal 1915 al 1917. Il giornale vede collaborazioni d'eccezione, non solo napoletane, come Di Giacomo, Galdieri e il nipote di Roberto Bracco, ma anche di letterati di fama nazionale ed internazionale, come lo stesso Ungaretti. Ciò che emerge dallo studio

²²¹ Rambaldo, *Pater Familias*, in <<Sei e Ventidue>>, 6 agosto 1914, in appendice.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Rambaldo, *La situazione*, in <<Sei e Ventidue>>, 18 novembre 1914, in appendice.

²²⁵ N. D'Antuono, *La Diana*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 1990, p.11: << fu Gherardo Marone, in un articolo non firmato, dal titolo *La barra*, ad assumersi, nel fascicolo d'apertura, anche il compito di chiarire maggiormente la linea culturale della rivista. Egli vincolò l'appartenenza della "Diana" all'area futurista ("nostro bel futurismo"), ma in un modo così riduttivo e deformante [...]>>.

di D'Antuono sul periodico è l'enorme attenzione che la rivista ripone nei confronti dei giovani intellettuali del tempo, i quali reagiscono alla condizione storico-sociale *ante bellum e postbellum* attraverso la scrittura: << [...] i giovani non avevano colto i frutti del nuovo assetto sociale che si veniva articolando. Perciò si sentivano emarginati e sradicati, mostravano “sentimenti di protesta”, dei quali raramente prendevano consapevolezza, ma cercavano di superare la condizione di disagio, tuffandosi nel reale attraverso il filtro della letteratura e dell'arte. La parola letteraria, allora, diventò un grido di protesta, la rivolta estetistica fu lo sfogo della subalternità, la violenza verbale e i sentimenti di frustrazione furono ricerca di rinnovamento e di conflittualità. I bersagli furono immediatamente la vecchia generazione, la tradizione, il passato e le connesse aggettivazioni. Si ipertrofizzò una “metafisica della gioventù” e si assisté ad una inflazione delle novità, si manovrò con la magia delle parole in un mercato della retorica per forzare un assetto gelatinoso del potere. [...] Per Marinetti e per i futuristi, i giovani furono il nuovo pubblico [...]>>²²⁶.

D'Antuono evidenzia anche il ruolo fondamentale della rivista, proprio durante gli anni bellici: <<molti furono gli articoli inneggianti alla guerra, nonché le liriche e i testi di vario genere dedicati all'argomento. Si può dire, in fin dei conti, che, fino all'entrata in guerra dell'Italia, “La Diana” funzionò da supporto ardimentoso all'interventismo, con attacchi spietati ai neutralisti, e schiacciò tutta la curvatura dei contenuti e delle elaborazioni sull'importanza della guerra e sul suo significato simbolico-catartico>>. Uno degli articoli che <<La Diana>> pubblica, dopo aver appreso la notizia dell'entrata in guerra dell'Italia, è firmato dallo stesso direttore Gherardo Marone:, offre un ulteriore punto di vista sulla Guerra, attraverso le parole accese, combattive, “futuriste”, potremmo definirle, sintomo di un'esaltazione collettiva²²⁷.

²²⁶ N. D'Antuono, *La Diana*, cit., p. 13.

²²⁷ N. D'Antuono, *La Diana*, cit., p. 51: <<olà, bancarottieri dello spirito, vecchi gonfi di pinguedine, sacerdoti del ventre, l'ultima ora è sonata, ecco la diana che squilla e la guerra che avanza. Non più indugio né più tregua: il cielo s'infiamma di stelle, la notte è un'ansia e l'anima è in un rogo. Questo è il momento supremo, mercatanti dell'ideale, vivere o morire: una speranza è il cuore, l'attimo è un'ebrezza che s'innalza e tutto il mondo un'attesa. Olà, bancarottieri dello spirito, l'ultima cartuccia è bruciata ed invano squarciano le tenebre le vetriate del vostro castello; il festino è finito e bisogna partire; non più il triste richiamo: Sauce Tartare... dietro i merli precisi della reggia, ma solo gli scoppi violenti del fucile dietro il taglio della mira. Io non so veramente come oggi v'avvicini alla oscura visione, ma in questi giorni di febbre, mentre i più alti destini si maturano e la gloria si solleva dalla morte; quando l'anima palpita e il passato è una vana memoria e l'avvenire un'angosciosa

Bisogna intraprendere un discorso parallelo e diverso nel caso dei giornali di trincea, ciclostilati o stampati al fronte, e diffusi tra i soldati, sotto forma di fogli sciolti o di piccoli giornalotti, oltre ai bollettini diramati nei vari campi, caserme e ricoveri. Di questo ambito si è occupato solo Mario Isnenghi, pubblicando nel 1977 la sua ricerca dal titolo *Giornali di trincea 1915-1918*. Purtroppo, però, oltre ai riferimenti ai principali giornali che vengono stampati sui campi di battaglia o nelle Case del Soldato, durante quegli anni, e ad alcuni articoli che descrivono l'attività del Teatro del Soldato, di nostra pertinenza, i riferimenti a Napoli sono praticamente nulli²²⁸. Ecco perché ci serviamo delle locandine del Teatro del Soldato, che fanno riferimento anche agli artisti-soldati napoletani al fronte, alcune ritrovate presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma e altre, più numerose, conservate a Genova, presso l'archivio privato di Francesco Maggi²²⁹.

Consideriamo, quindi, imprescindibile il contributo apportato dai giornali dell'epoca, anche in riferimento all'analisi dei diversi punti di vista, attraverso cui viene osservato il processo di entrata in guerra dell'Italia stessa. Punti di vista che appartengono al giornalismo prettamente napoletano, non solo quello operante sui quotidiani, ma ancor più acceso appare l'interesse dimostrato dalle pagine dei periodici letterari ed artistici. Anche a Napoli il divario tra interventismo e neutralismo caratterizza non solo la discussione politica ma anche gli ambienti culturali della città. La descrizione degli anni precedenti alla guerra, oltre a quelli in cui il conflitto imperversa, è ancor più pregnante se vista attraverso gli occhi di coloro che rimangono in città, continuando ad operare negli ambienti culturali ed artistici, e facendo comunque da tramite tra Napoli, l'Estero e il fronte. Non si tratta, dunque, di una descrizione delle conseguenze e delle reazioni della popolazione, né

speranza; in questi rapidi giorni, foschi di nubi e rossi di tramonti, più insistente e più volgare m'è giunto lo strepito della grande orgia. Che importa se non più oggi, o miei compagni solitari, un pugno di valorosi partono dalla bianca Exoria e sbarcano in terra ferma per essere fucilati, se non più bastano oggi settanta sognatori per creare un prodigio, né un eroe per conquistare un regno? Oggi per la terra d'Italia due giovinetti gloriosi offrono invano la loro avventurosa giovinezza e Boccheciampe trionfa intorno al banchetto imbandito. Ma noi dobbiamo gridare, l'ora è giunta>>.

²²⁸Mario Isnenghi fa riferimento anche ad un giornalotto napoletano, dal titolo <<per voi, Soldatini>>: << 32 pagine illustrate curate a Napoli da un gruppo di gentildonne (8 numeri dal gennaio all'agosto 1917) e specialmente dedito – per rigoroso senso delle limitazioni e attitudini di ruolo della donna – alla lotta contro i pidocchi che assillano i soldati>> in M. Isnenghi, *Giornali di Trincea, 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977, p. 37. La sezione *Lucchesi-Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli conserva i numeri gennaio-agosto 1917. L'Emeroteca Tucci di Napoli, invece, indica in catalogo anche l'annata 1916.

²²⁹ All'interno del II capitolo.

di quelle prettamente politiche, bensì l'interesse verte soprattutto su quelle classi culturali ed artistiche, in un certo qual modo privilegiate durante l'Ottocento, che sono state anch'esse investite dal fenomeno della guerra. A Napoli gli ambienti giornalistici, culturali ed artistici non fermano la loro attività, neanche durante il conflitto, convivendo con il Futurismo che imperversa in città, con la tradizione culturale, con i costanti rapporti con l'Estero: ecco perché è indispensabile descrivere ed indagare, seppur con le difficoltà dovute alla complessa eterogeneità della città partenopea, il brulicante mondo artistico-culturale napoletano, attivo tra il 1910 e il 1920.

APPENDICE AL PARAGRAFO 1.3.2

La satira di Guerra.

- 1) Gil Blas, *Parole in libertà (provvisoria)*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 aprile 1914:

<<Tam! Discorso+ esercito

+ marina potente

= nuovi cànoni

per il contribuente

Promesse - Tripoli

Bel suol d'amore + spese

Per scuole – tegola

Sul collo del paese

Ferrovie + bonifiche

Bum! Capire latino

Tasse + tasse Povero

Tergo del cittadino

Parole patriottiche

Moltiplica per 100

Imposta sul reddito

Tariffe inasprimento

Pene arcistramoltissime

Per *lacrimarum valle*...

pene che ci minacciano

zum! zum! Pene alle spalle...

tributi aggravati trànghete

a tutto a tutti a tutte

appalti, aste...fermiamoci

perché son aste brutte!..

Suonatori che mutano

Sottrazione addizione

La medesima suonata a Pantalone

Catenacci nuovissimi

+ come fu e non fu

Aglione al posto solito

= l'avrai tu!

Pim! Imposta sul suolo

Pom! Pim! Aumento grano

Ossia zompa cetriolo...

Salute all'ortolano>>.

2) *Gil Blas, Storia del terribile fatto avvenuto nel regno albanese con tutti i particolari che è bello a leggere ed altre cose ancora, in <<Sei e Ventidue>>, 24 maggio 1914:*

<< Sentite, o miei signori,

in rima meritoria

il fatto della storia

successo in Albani

La quale c'era un prence

Che mica era un pupazzo,

laonde andò a Durazzo

per quivi fare il re!

Ma il regno era guardato

Non molto alla lontana

Dalla squadra itagliana

E dalla squadra austri!

Che entrambe ambo amendue

Ci avevano le mire

Potersi impadronire

Di Scutari e Vallon!

Ma quivi quinci e quindi

Che l'Austra tutt'un botto

Lavora sotto sotto

Per fare il protettor!

Però a guastare l'uova

Nel suo panier sinistro,

c'era un cotal ministro

amico all'itaglian!

Che si nomava Essadde,

era pascià per giunta,

e il giorno dell'Assunta

beveva il caffellà!

In cui che pensa l'Austria!

Di fartelo arrestare

Come fellon compare

Di turchi maomettan!

E all'alba del tramonto

Del giorno convenuto,

Essadde fu prenduto

Dicendo: -Salamlik!

Sendo che il pascià che a Brindisi

Viene mandato via,

al rege d'Albania

dice l'Italia: - oh cas!

Oh caspita, vuol dire,

caro signore monarca

che ti iuti la barca

dell'Austria mia nemi?

E il re che poi non era

Tanto Albanese come

Quello ch' è tal di nome

Chiamato pur Erniel,

tra l'Austria e tra l'Italia

non sassi regolare,

l'è cosa ch'egli pare

un ciuco in mezzo ai suon!

Votarsi a qualche santo

Ancor non gli riesce,
come non sa che pesce
gli casca nella rè!

Per via ch'egli si trova
Tra incudine e martello,
né sa a Durazzo il fello
che decision pigliar!

Non sa se gli conviene
Pigliar con mani pronte
L'ital martel di fronte
O se pigliar l'incù!

Laddove Essade intanto
Si trova in mezzo a noi,
tanti saluti a voi
comanche alla famì!

La storia ch'ho contata
È proprio un norme caso,

se vi soffiare il naso
pensate all'Albanì!...>>.

3) Rambaldo, *Politica estera. Rondò per il Re D'Albania*, in <<Sei e Ventidue>>, 31 maggio 1914:

<< Ho interrogato Nardella,
che è stato nell'Albania,
sul Principe in agonia,
che guarda la propria stella,
e dice: <<La stella mia
non si può dir la più bella...>>

Ho interrogato Nardella,
ch'è stato in Albania!
Ma questi ha preso la via
della salita Arenella²³⁰.

Comprata una mozzarella
In una salumeria,
Nardella ha preso la via
della salita Arenella,
stringendo sotto l'ascella

²³⁰ Specifico luogo, cioè un quartiere di Napoli.

una canzone (non mia!)²³¹.

Povero Re d'Albania,
ricco di scudi e castella!
Potessi pigliare la via
tu pure dell'Arenella,
come la piglia Nardella,
che è stato nell'Albania!

Codesta, che è *tremarella*,
non spieghi che cosa sia...

E tremi nelle budella,
tra un colpo di rivoltella
e un colpo...d'apoplezia.

Rivedi le tue castella
e muori di nostalgia...

Ho interrogato Nardella,
ch'è stato nell'Albania...

Nardella ha preso la via

²³¹ Rambaldo sottolinea ripetutamente che il testo della canzone non è suo, facendo riferimento all'inno albanese. Da <<La Canzonetta>> del 22 marzo 1914 si ricava il nome dell'autore del testo in albanese: Lonith Logory.

della salita Arenella
senz'ombra di nostalgia;
ma...con una mozzarella,
e una canzone (non mia!).

La sorte non t'è sorella
e non t'è nemmeno zia.
T'ha fatto una porcheria,
nell'assegnarti una stella
di tale malinconia
da costernar Nardella,
che non è un fior d'allegria...

Ho interrogato Nardella
che è stato nell'Albania,
e adesso ha preso la via
della salita Arenella,
comprando una mozzarella
in una salumeria...

Re! Compra una mozzarella
in una salumeria,
e infila tosto la via

della salita Arenella,
stringendo sotto l'ascella
l'inno alla nuova Albania...
Come l'infila Nardella,
che stringe sotto l'ascella
una canzone (non mia!)>>.

**4) Rambaldo, *Pater Familias* e *Neutralità*, in <<Sei e Ventidue>>, 6 agosto
1914:**

Pater Familias

<<L'Austria alleata, la Germania amica,
L'Inghilterra d'accordo, Sissignore...
Tutto sta bene. Qui, però, se trica,
se a tempo non ci libera il Signore...
non passeranno due tre settimane
e noi ci sveglieremo una mattina,
che pagheremo a cinque lire il pane!
Benedetta la Bosnia-Erzegovina!

Già, non si sconta più. Con un biglietto
D'un nuovo consigliere comunale,
mi promise la *Banca commerciale*
di scontarmi un effetto...e quale effetto!
Cento misere lire! Mi presento,

l'altra mattina, gonfio di speranza...
e sento... Lo so io, quello che sento...

Benedetta la Triplice Alleanza!...

E questo è niente! Un figlio richiamato,
un altro che rimpatria, da Marsiglia
dove da sette mesi era impiegato
e mandava quel poco alla famiglia...

L'Austria alleata, la Germania amica...

Ma chi, scusate, ottura i nostri buchi

Che non si contan più quanto più trica?...

Benedetta la Serbia e gli Arciduchi!...>>.

Neutralità

<<- Zizi- m'ha domandato oggi Totò

Che studia la grammatica : - Zizi,

Madagascar è femminile? – No!

-E Pensilvania?- Pensilvania, sì!

- E Italia è femminile? – No, animale!

L'Italia è neutra...lèggiti il giornale!

-Vergogna!- brontolava stamattina

Leggicchiando il *Berliner* entro il letto,

la mia tedesca amica: - è una rovina,
è uno stato incredibile...scorretto!
Vergogna! Giunger lì...dove si è giunto
Ed esser neutro fino a questo punto!
Le ho detto: - scusa, manca il *casus foederis*,
e non mi pare il casus ch' io ti dica
come da qualche giorno siamo neutri
per decreto reale, cara amica!
Che?.. Vuoi danaro? Tu vai fuor dei limiti,
tu sconfini, o tedesca! Parti, va!
Né un cannone, né un uomo, né un centesimo.
Così m'impone la neutralità!
Vedi, ho un sarto francese, nato a Napoli,
ma sul negozio c'è *Tailleur*, per cui
ieri ad una sua nota (un *ultimatum*)
mi sono mostrato neutro anche con lui!...
Circa le conseguenze...si mobilita!
Han chiamato due classi; oggi m'ha detto
Un Consigliere socialista: - Io gongolo
Perché non parto...Resto nel distretto!
Dopo l'esame scritto, di dettato,
e quello orale, m'hanno assicurato

ch' io non entro neppure, a quanto pare,
nella seconda classe...elementare!...>>.

5) Rambaldo, *La situazione*, in <<Sei e Ventidue>>, 18 novembre 1914:

<<Sul teatro della guerra

Non ancor cala il sipario.

E continua, senza tregua,

lo spettacolo ordinario.

Ogni tanto un personaggio

Sulla scena, ecco, s'arrischia,

mentre, in sala, tra la folla

c'è chi applaude e c'è chi fischia.

Però che da tanto dura

Lo spettacolo inaudito,

che di questo o quell'artista

c'è, nel pubblico, il patito;

vale a dire l'uomo il quale

grida: <<Bravo!>> Esclama:

anche quando si dovrebbe

dire : <<Basta!>>, a certe scene.

Ma, poiché nessuno dice

La parola decisiva,

la parola che si attende,
ma che, invece, non arriva...
sul teatro della guerra
non ancor cala il sipario,,
e continua senza tregua
lo spettacolo ordinario...

Senonchè ... la pièce è svolta
Ora a dramma ed ora a farsa;
e ogni tanto vi sorprende
l'apparire d'una comparsa..
Che l'Impresa furbacchiona,
non stampò sul manifesto...
e che viene sulla scena
con un futile pretesto...
Ecco, adesso, alla ribalta
Comparire un tipo strano,
che tuonando va agli attori:
<< Sono il mondo mussulmano!>>
E poi che ridono tutti
Pel suo dire originale,
egli aggiunge: << Sol ch'io voglio

posso chiudervi il canale!²³²>>.

Tosto parton dalla sala

Fischi e applausi...in modo vario...

Sul teatro della guerra

Non ancor cala il sipario!>>.

²³² Il riferimento storico si collega all'offensiva del Canale di Suez, che venne occupato dagli Ottomani il 28 gennaio 1915, per volere dell'esercito tedesco contro gli Alleati. Nel novembre 1914 le minacce di occupazione del canale già erano note.

1.4 I Napoletani e il Futurismo in Italia e in America.

1.4.1 Gli studi sul Futurismo napoletano

Il capitolo dedicato interamente all'osservazione delle principali vicende storiche e dei più importanti personaggi attivi nell'ambiente culturale, artistico e giornalistico del decennio napoletano 1910-1920, si conclude con alcuni contributi riguardanti la diffusione del movimento futurista nella Napoli degli stessi anni. Durante il decennio 1910-1920, infatti, il Futurismo irrompe nell'ambiente culturale partenopeo e gli effetti sono stati evidenziati attraverso i contributi di importanti studiosi, che si sono occupati approfonditamente della parentesi futurista a Napoli. Ricordiamo soprattutto gli studi di Matteo D'Ambrosio²³³ e di Ugo Piscopo²³⁴, rivolti specificatamente alla città di Napoli, all'ineludibile rapporto tra il movimento e il mondo teatrale napoletano e soprattutto al legame inscindibile tra la diffusione del Futurismo a Napoli e il contributo della stampa locale. Massimo Bignardi²³⁵ ripercorre le tappe fondamentali del percorso futurista napoletano, viaggio che, poi, nel 1916, approda sulle sponde della splendida Capri, isola amata da Marinetti e dai numerosi intellettuali ed artisti aderenti al movimento, che si ritrovarono a descrivere le bellezze dell'isola. Lo stesso Marinetti descrive la genialità di un autore napoletano come Salvatore di Giacomo, affermando che alcuni degli elementi contenuti nella scrittura digiacominiana sono perfettamente affini alla poetica futurista²³⁶. Una delle più belle definizioni che Marinetti dà dei napoletani, e anche di Di Giacomo, racchiude la molteplicità del mondo artistico partenopeo, descritto nel corso di questa ricerca : <<[...] questa gesticolazione pittorica e cesellante dei napoletani, perfezionamento lirico e teatrale del dinamismo dei sentimenti, trova spesso la sua forma verbale nelle cesellature e nelle musicalità delicate del verso di Di Giacomo.

²³³ M. D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli. Origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1990; M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, Roma, De Luca editori, 1996.

²³⁴ U. Piscopo, *Futurismo a Napoli 1915-1918*, Napoli, Tullio Pironti, 1981.

²³⁵ M. Bignardi, *Futurvesuvio 1910-1924. Aspetti del Futurismo in Campania*, Salerno, Elea Press, 1992.

²³⁶ Cfr. F.T. Marinetti, *L'originalità napoletana del Poeta Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Casella Editore, 1936., pp.19-21. Marinetti ritrova in Salvatore Di Giacomo il fuoco nella poesia, il dinamismo dei colori e della musica, la sintesi.

[...] la vostra Napoli che io mi compiaccio di chiamare affascinante pigiatura di cuori è una miniera di motivi ispiratori inesauribile. Scavatela, Egli vi guida, e ne trarrete canti sorprendenti di novità>>²³⁷.

Durante gli anni '90 del secolo scorso, numerosi appaiono i contributi e gli studi rivolti al Futurismo napoletano, ma ciò che ci interessa sottolineare, soprattutto in questo percorso di ricerca, sono le motivazioni che hanno spinto gli artisti e gli intellettuali futuristi a penetrare assiduamente e con vigore la cultura partenopea. Marinetti, di certo, non sarebbe stato attratto profondamente da una cultura così ancorata alle tradizioni, se non avesse scorto proprio nella caratterizzazione binomiale del mondo partenopeo la scintilla vitale che, da tempo, cercava di accendere tra le trame della cultura italiana. Il rifiuto del passato, l'interesse nei confronti dell'azione e della velocità, di tutto ciò che si dimostra non stantio, né polveroso, sembra apparentemente ed erroneamente non caratterizzare la tradizione insita nella cultura partenopea. La natura binomiale, invece, che stiamo analizzando sin dall'inizio di questa ricerca, e che appare evidente in ogni ambito culturale ed artistico di questo decennio, sembra essere l'elemento scatenante la curiosità del movimento futurista nei confronti della Napoli di inizio Novecento.

L'inaspettato sodalizio tra il Futurismo e Napoli è proprio basato sull'attenzione al passato, perché, paradossalmente, le contraddizioni del mondo napoletano, durante il decennio 1910-1920, evidenziano una continua attività viscerale del mondo culturale partenopeo; pur partendo da fondamenta ben solide, cioè quelle della tradizione insita storicamente nella cultura napoletana, emergono reazioni eterogenee che rendono la città caratterizzata da un continuo fermento. I Futuristi si "accorgono" delle potenzialità del mondo partenopeo attraverso un personaggio cardine, di cui si sono occupati numerosi studiosi: Francesco Cangiullo²³⁸.

²³⁷ Ivi, p.12, p.22.

²³⁸ E. Settimelli, *Il parolibero Francesco Cangiullo*, in <<L'Italia Futurista>>, Anno 1 n.2, 15 giugno 1916: << è il più avventuroso poeta dell'universo. È arrivato alla notorietà e alla stima dei più acuti spiriti creatori non si sa di dove. Ci è balzato dinanzi con una capriola da *scugnizzo*. La piroetta cromatica, il *topomatto* lirico, il *lazzo psicologico* sono il suo forte. Egli è un nuovissimo tipo nel gruppo geniale dei lirici italiani. È il nostro *macchietista siderale*. Geniale riassuntore (*sic*) di tutto ciò che c'è in Napoli di vivo, di colorito, di irrequieto. Agilissimo lanciatore di sassi, i testoni più barocchi e più autorevoli trovano in lui il più temibile nemico. <<Le cocottesche>> *Le parole in libertà*, *Piedigrotta* sono i suoi fosforescenti capolavori. Ha diretto con grande energia le pagine futuriste di *Vela latina*. Sette anni di lotte continue lo hanno trovato sempre in prima fila. Ha stupito Roma indossando da primo il vestito antineutrale bianco, rosso e verde e dando la via a numerosi

Ugo Piscopo, in uno dei primi studi sul Futurismo napoletano, datato 1981, mette in evidenza l'elemento fondamentale di questa nostra osservazione, poiché i Futuristi riescono a scovare anche nella profonda tradizione partenopea elementi affini alla loro poetica: <<[...] i futuristi non imbarcherebbero mai, in quanto zavorra, che appesantisce la navigazione, leggende e luoghi comuni disponibili nello stemma della "napoletanità"; ma non possono non gradire il materiale narrativo e poetico, offerto da Cangiullo sulla ex capitale del Sud, che presenta molteplici analogie con la realtà più generale di altre città italiane, con le loro interne laceranti contraddizioni, con i loro angiporti, vicoli, <<bassi>>, con tutti quegli aspetti, che la cultura ufficiale si guarda bene dal nominare e che comunque fa parte intima della modernità, ovvero della città moderna. [...] In positivo, inoltre, essi non possono non rubricare, a favore di Cangiullo, gli scarti e gli scatti verso l'imprevedibilità, che costituisce una sorta di ideale cerniera del temperamento meridionale e in particolare del napoletano>>²³⁹.

Di Cangiullo si occupa approfonditamente Valentina Bonito, nel suo contributo all'interno del discorso rivolto specificatamente al teatro napoletano e al suo rapporto con il movimento futurista²⁴⁰.

Ancora una volta parliamo di uno studio sul Futurismo datato anni '90. È evidente che sin dagli imprescindibili studi di Mario Verdone sul Futurismo italiano, fino a quelli più specifici sul Futurismo meridionale, di cui si è occupato anche Enrico Crispoliti²⁴¹, ancora del 1996, il movimento è stato analizzato approfonditamente attraverso diversi punti di vista, ma fino alla fine degli anni '90.

pugni bene assestati. Ogni idea d'audacia lo alletta e lo innamora. Vergine, istintivo, ha saputo trarre nuove sensazioni e luci dagli strumenti del vicolo napoletano. La *Tofa*, il *Putipù*, il *Triccaballacchè*, lo *Scetavaiaisse* appaiono nel suo formidabile poema *Piedigrotta* come personaggi animatori. Ci annuncia nuovi lavori che attendiamo con impazienza e con gioia. Ha dato recentemente molta della sua attività al teatro sintetico con sintesi esilaranti e canzonatrici, che hanno rallegrato folle enormi, costrette a spianare le rughe della ostilità>>.

²³⁹ U. Piscopo, cit., pp.21-22.

²⁴⁰ Cfr. V. Bonito, *Francesco Cangiullo. Vesuvio e Futurismo*, Napoli, Libreria Editrice E. Cassitto, 1998.

²⁴¹ AA.VV., *Futurismo e meridione*, a cura di E. Crispoliti, Napoli, Electa, 1996, pp. 30-31. Il volume raccoglie contributi di diversi studiosi che si sono occupati del Futurismo nel Meridione, anche dal punto di vista delle arti figurative. Non si parla solo di Napoli, ma sono messe in evidenza anche alcune sporadiche esperienze futuriste nell'estremo Sud italiano, come a Catania, Messina e Acireale (Ct). All'interno del volume appare ancora un contributo di Ugo Piscopo, dal titolo *Il Mezzogiorno nell'immaginario futurista*, in cui lo studioso evidenzia, da un altro punto di vista, l'impatto che ha, al contrario, il Meridione sul Futurismo. << i futuristi non si limitano alle analogie e alle consonanze.

Tutti i contributi pretendono per una suddivisione del Futurismo napoletano in fasi di circa cinque anni ciascuna, che per lo più interessano il decennio di nostra pertinenza. Ugo Piscopo si occupa degli anni 1915-1918, Matteo D'Ambrosio analizza il movimento a Napoli dal 1905 al 1912, Massimo Bignardi presenta un veloce viaggio dal 1910 al 1924, ripercorrendo le tappe principali, gli eventi più importanti del Futurismo a Napoli, riportando i riferimenti agli articoli giornalistici più pregnanti, documenti su cui si sono basati anche gli studi di D'Ambrosio e Piscopo. Proprio D'Ambrosio, dopo l'approfondito contributo del 1990²⁴², ripresenta nel 1996²⁴³ un' importante suddivisione del processo futurista napoletano in fasi specifiche, utili al riconoscimento dell'evoluzione del movimento in ambito partenopeo: una prima fase, che va dal 1905 al 1912, in cui il riferimento principale è la serata al Mercadante del 20 aprile 1910²⁴⁴, una seconda fase che arriva fino al 1918, periodo che va, dunque, dal 1912 al 1918 e che contiene la seconda serata futurista del 14 maggio 1914. Questa seconda fase è anche caratterizzata fortemente dal rapporto ufficiale con le pagine futuriste della rivista <<Vela Latina>> (fino alla sua chiusura nel 1916), oltre al debutto, nel 1917, dello spettacolo *Radioscopia* di Cangiullo, testo scritto a quattro mani con Petrolini. La terza fase, dal '18 al '21, vede in piena attività Cangiullo, con la pubblicazione e messinscena di altri suoi testi, fino al 30 settembre del 1921, in cui<< il Mercadante ospita il primo spettacolo della Compagnia del Teatro della Sorpresa, il cui Manifesto reca per ragioni scaramantiche la data del giorno 11 dello stesso mese>>²⁴⁵.

La loro opzione per il Sud è fondata su una politica di guastatori, determinati a ogni costo a tagliare i reticolati del nemico e a fare irrompere nella repubblica delle lettere delle arti truppe barbaricamente assetate di conquista e distruzione. Questa scelta viene inizialmente sottoscritta da tutti, entro una prospettiva tra risorgimentale e folcloristica sia di liberazione del Sud del Paese a opera delle forze del Nord, sia di accentuazione rumoristica e coloristica della vicenda del movimento>>.

²⁴² Cfr. M.D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli*, cit.

²⁴³ Cfr. M.D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, cit.

²⁴⁴ Per quanto riguarda la data della prima serata futurista a Napoli, alcuni studi riportano, erroneamente, il 20 maggio 1910, come Angela Tecce, nel suo contributo, *Modernità e tradizione nell'arte del XX secolo in Campania*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Novecento*, Napoli, Electa, 1996, p. 177. Gli articoli dei giornali napoletani dell'epoca confermano la data del 20 aprile 1910.

²⁴⁵ M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, cit., p.27.

D'Ambrosio inserisce ancora nella quarta fase del Futurismo a Napoli, l'abbandono del movimento da parte di Cangiullo, e la presenza dei futuristi a Capri²⁴⁶; colloca, inoltre, la quinta fase negli ultimi anni Venti, e la nuova generazione dei futuristi napoletani negli anni Trenta, periodo che, però, si inoltra in un decennio che non è di nostra pertinenza.

Attraverso gli studi già citati emergono i numerosi e fondamentali riferimenti alla stampa napoletana, che dal grande debutto del 20 aprile 1910, cioè della prima serata futurista presso il Teatro Mercadante di Napoli, pubblica numerosi articoli riguardanti il Futurismo partenopeo. Ciò che sorprende, però, è che gli articoli dedicati al movimento, alle serate e alle esposizioni futuriste, descrivono eventi momentanei, caratterizzati da clamori rumorosi, episodi a cui sembrano aderire alcuni napoletani; la città appare solo in parte scossa dal movimento, dimostrandosi interessata soprattutto al mondo teatrale e culturale "altro", sia quello legato alla tradizione napoletana, sia quello in continuo movimento e in con le altre realtà culturali.

Uno dei principali personaggi, profondamente legato alla cultura popolare napoletana, presenza fondamentale anche in riferimento all'avvento del Futurismo a Napoli, è Raffaele Viviani: proprio per questa sua binomiale, o meglio eterogena natura, l'artista attrae profondamente Marinetti e il movimento. Più che da Viviani, il Futurismo è affascinato dalla struttura inconsueta del Teatro di Varietà, di cui Napoli è feconda esportatrice. Numerosi studiosi si sono occupati non solo del Futurismo, nella sua vasta diffusione nazionale, ma anche dell'accezione napoletana che si lega inevitabilmente alla forte presenza del Varietà. Afferma giustamente Ugo Piscopo che è necessario valutare << [...] il grado di flessibilità del movimento, che si progetta e oggettivamente si gestisce come dimensione di <<convergenza>> attiva di arti, lettere e forme varie di cultura. Esso, infatti, ingloba le proposte scolastiche e statuarie di individui e di gruppi, ma si proietta molto oltre in una fermentante, inquietante sollecitazione di rimpasti generali di linguaggi e di comportamenti, in

²⁴⁶ Ivi, p. 29: <<con l'abbandono del movimento da parte di Cangiullo, a dimostrazione se non altro della sua insostituibilità nel ruolo di rappresentante locale, si dissolvono i già deboli legami tra Futurismo e gli ambienti artistici e culturali napoletani. Tra il '25 e il '27 i contatti divengono sempre più sporadici ed occasionali, sostanzialmente limitati a qualche breve soggiorno in città da parte di Marinetti (di solito in occasione dell'inaugurazione di una mostra, oppure di una delle sue numerose e ora applauditissime conferenze). Molto più vivace e foriera di iniziative la presenza dei futuristi a Capri [...]>>.

un'ansiosa prospettazione di palingenesi antropologiche da fare scaturire da coniugazioni inter/ transdisciplinari o meglio da asintomatici avvicinamenti all'asse della vita attraverso un'accelerata frequentazione degli spazi comuni delle espressioni, dei linguaggi e della sensibilità>>²⁴⁷.

Delle caratteristiche del teatro futurista potremmo parlare a lungo, dalla definizione di "spettacolarizzazione della parola" che ne fa Piscopo, fino alla descrizione approfondita e chiarificatrice di Anna Barsotti²⁴⁸, che distingue l'evoluzione tra il *Manifesto del Teatro di Varietà*, del 1913, e il successivo *Manifesto del Teatro Sintetico*, del 1915, fino al riferimento a Viviani, riportato da Giovanni Antonucci, che cita, appunto, l'articolo de <<Il Mattino>> riguardante la *Piedigrotta* viviana, definita da Scarfoglio << polifonia di impressioni che rende con assoluta perfezione il principio fisso del Futurismo: ossia il sintetismo, la simultaneità delle sensazioni>>²⁴⁹.

Viviani viene citato nell'ineludibile saggio firmato da Nicola De Blasi, riguardante l'osservazione dell'evoluzione della parola *scugnizzo*, all'interno dei testi di alcuni dei più importanti autori ed artisti napoletani: da Ferdinando Russo, passando per Viviani, arrivando a Cangiullo, e quindi al Futurismo napoletano. De Blasi, scorre l'evoluzione della parola *scugnizzo* attraverso una comparazione tra i testi di diversi autori: non a caso l'interesse per questa parola, prettamente napoletana, si collega direttamente alla presenza del Futurismo a Napoli, durante la prima metà del decennio 1910-1920²⁵⁰.

²⁴⁷ U. Piscopo, cit., p.19.

²⁴⁸ A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni editore, 1990, pp.14-14: << già un primo movimento si avverte nel salto di qualità fra le "prime serate" (1910-1913) specie di "meetings poetico - politici", le "seconde" (1913-1914) contemporanee all'uscita del Manifesto IL TEATRO DI VARIETÀ ma antecedenti alla tappa fondamentale e specifica dell'itinerario drammaturgico futurista che è il Teatro Sintetico>>.

²⁴⁹ Cfr., G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Roma, Edizioni Abete, 1975, pp.15-16.

²⁵⁰ N. De Blasi, *Schede sulla diffusione del neologismo "scugnizzo"*, in <<Forum Italicum>>, V.40, n. 2, Fall 2006, p. 408 – 409: <<[...] Russo descriveva in poesia gli scugnizzi; le fotografie del tempo li facevano vedere; Viviani li portava in scena prima con la macchietta poi con altre opere; i Futuristi invece privilegiano immediatamente il piano dell'evocazione simbolica, per cui lo *scugnizzo* non è più soltanto il monello che si vede per le strade di Napoli, ma acquista anche nuove valenze attraverso una serie di associazioni>>. De Blasi, ricorda l'articolo di Scarfoglio in cui si mette a confronto *Piedigrotta* di Cangiullo e *Piedigrotta* di Viviani: <<prima dei due atti di *Festa di Piedigrotta*, Viviani già da alcuni anni presentava un numero di varietà sullo stesso argomento. Grazie a questo numero su *Piedigrotta* nacque un altro incontro che merita di essere ricordato a proposito della storia della

Claudia Salaris si sofferma anche sull'immagine del "cuneo", utilizzata da Marinetti, nel senso simbolico di corpo che vince ogni resistenza²⁵¹, così come il monello napoletano che si identifica esattamente con il concetto di "disturbo" futurista.

Questo "divagare" nei meandri di importanti studi linguistici, approfondisce ulteriormente l'osservazione del particolare rapporto che intercorre tra la cultura napoletana e quella futurista: <<nelle recite futuriste, infatti, questa parola fu usata non per definire o indicare un vero *scugnizzo* o un vero figlio del popolo napoletano, ma in riferimento a qualcuno che senza dubbio non era *scugnizzo*, se non per l'appunto in senso figurato. Per esempio proprio Francesco Cangiullo, come suggeriscono le testimonianze, era indicato come poeta-scugnizzo. [...] Cangiullo meriterebbe dunque la qualifica di scugnizzo per un certo atteggiamento letterario sbarazzino e monellesco>>²⁵², quindi per il semplice fatto di essere napoletano.

Attraverso il peculiare approfondimento dei testi viviani, Antonia Lezza, la più importante studiosa di Raffaele Viviani, riporta alla luce quegli elementi, citati e sottolineati da Piscopo ed altri, e che realmente dimostrano al lettore contemporaneo, il rapporto tra Viviani e il Movimento. Ancora una volta l'elemento dello *scugnizzo* compare anche nell'analisi firmata da Lezza, attraverso cui emergono numerosi personaggi viviani: << [...] la monelleria è tipicamente futurista anche se non è la linea guida del movimento. Lo scugnizzo è una figura centrale, è il ragazzo di strada che vive di espedienti e che si muove nell'ambito di un territorio (il vicolo, la piazza, il quartiere) che gli è familiare e nel quale trova la sua più naturale appartenenza. Lo Scugnizzo è un personaggio-tipo di Viviani, ma anche di Russo. Viviani parte da un testo, non suo, lo *Scugnizzo* di Capurro e Buongiovanni del repertorio del grande

parola *scugnizzo*: mi riferisco all'incontro tra Raffaele Viviani e Filippo Tommaso Marinetti. Da una testimonianza di Paolo Scarfoglio apprendiamo che Viviani nel 1914 fu coinvolto, proprio con la sua *Piedigrotta*, in una Serata futurista, dove ottenne un notevole successo. L'articolo di Scarfoglio propone un confronto tra Viviani e il poeta futurista Francesco Cangiullo (1888-1977), anch'egli, come si dirà, autore di un testo intitolato *Piedigrotta*. L'autore dell'articolo non nasconde la sua polemica verso i futuristi, dichiarando di preferire Viviani (a suo dire, "futurista inconsapevole") [...]>>.

²⁵¹ C. Salaris, *Marinetti e il Sud*, in *Futurismo e meridione*, cit., p. 24: << il cuneo, con tutto il suo senso di penetrazione veloce che evoca, è iscritto nella voce napoletana "scugnizzo" che viene dal verbo segnare, "scalfire, rompere", a sua volta derivato dal latino *excuneare*, composto di *ex-cuneare*, "finire in punta">>.

²⁵² N. De Blasi, cit. , p. 411.

Peppino Villani, che interpretava, fin dai suoi esordi, con grande successo.²⁵³ Lo *Scugnizzo* è una macchietta in cui compare una *voce* a distesa, la cosiddetta *fronna 'e limone*, che è una particolare forma di canto, senza accompagnamento musicale “che interrompendo il flusso narrativo con l’introduzione di un piano sonoro più informale, restituisce, meglio di ogni dispositivo verbale, l’ambiente e il timbro di una condizione”.²⁵⁴ Viviani parte da questo testo per poi rielaborarlo, farlo suo in vari testi esemplati sullo *Scugnizzo* che entrano a far parte della sua produzione come *L’acquaiuolo* e *’E vvoce ’e Napule*; ma lo stilema del personaggio dello scugnizzo ricorre anche in testi come *’O scupatore*, *’O muorto ’e famma*, *Eroismo*, *’O pizzaiuolo*, e frequentemente anche nei testi teatrali, confermando la centralità di questo personaggio nell’opera viviana. Accanto ai due testi teatrali così intitolati *Scugnizzo - Via Partenope* e *L’ultimo scugnizzo*, in cui il personaggio è protagonista ed eroe positivo, lo scugnizzo ricorre in *Festa di Piedigrotta* (1919) dove Meniello e Sciacillo, insieme al numeroso gruppo di scugnizzi, cantano, ballano e fanno ogni genere di prodezze. Ma in Viviani lo scugnizzo non è mai raffigurato in modo del tutto negativo, né è descritto con un atteggiamento severo, anzi sembra che l’autore riservi a lui sempre un’attenzione particolare, uno spazio autonomo ed anche una certa forma di dignità e di rispetto delle tradizioni^{>>}²⁵⁵.

Anche il Futurismo si accorge, dunque, dell’eterogenea caratterizzazione della città, non escludendola dal movimento, ma eleggendola, anzi, a sede privilegiata, proprio perché fortemente ancorata ad una profonda cultura di tradizione, dalla quale esplodono la vitalità e l’innovazione ricercate nella contemporaneità.

Ugo Piscopo approfondisce il rapporto Viviani- Varietà- Futurismo, descrivendo gli evidenti elementi caratterizzanti il lavoro artistico viviano, recuperando i punti di unione tra il Movimento e l’artista napoletano e soffermandosi, soprattutto, sul rapporto tra scena e pubblico, quest’ultimo imprescindibile sia per i Futuristi che per Viviani. Piscopo parla, dunque, di “concordanze”: la simultaneità, la sintesi, l’invenzione, la palingenesi antropologica, la riscoperta del patrimonio culturale della

²⁵³ Cfr. R. Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida editori, 1988, p. 24; pp. 26-27.

²⁵⁴ Cfr. P. Scialò, *Canti di scena. Raffaele Viviani*, Napoli, Guida-Simeoli, 2006, p. 11.

²⁵⁵ A. Lezza, *Viviani e il Futurismo*, in corso di pubblicazione.

napoletanità²⁵⁶. Viviani si ritrova catapultato all'interno delle trasformazioni osate e proposte dal Futurismo, probabilmente per caso, ma ad un'attenta osservazione si evidenzia come l'autore - attore sia il simbolo più evidente di ciò che sta avvenendo all'interno del teatro e della cultura napoletana di inizio Novecento. Da un lato, infatti, la tradizione, inevitabile ed ineludibile, radicata a Napoli, dall'altro lo sguardo che va oltre. Viviani segue un'ulteriore linea artistica, cara anche ai Futuristi, attraverso la quale si sofferma sugli attori: la sua propensione verso i giovani, facilmente plasmabili e rimodellabili, non vuole descrivere l'artista nel ruolo del capocomico, bensì egli ha compreso quanto sia fondamentale l'apporto di "nuovi occhi", all'interno di un'evoluzione artistica che inevitabilmente risente dell'influsso futurista.²⁵⁷ Piscopo sottolinea e chiarisce: << ma va pienamente a braccetto col futurismo Viviani, quando collega fecondità d'invenzione con ignoranza, rifondazione e palingenesi antropologica e del gusto con riscoperta e riappropriazione del patrimonio culturale della napoletanità, con piena consonanza con le attese specifiche dei maggiori animatori del futurismo nei confronti degli apporti dei napoletani>>²⁵⁸.

L'analisi dei testi viviani, sostegno fondamentale degli studi di Lezza, è elemento imprescindibile nella descrizione del rapporto controverso e, in effetti, non indissolubile, tra l'artista e il movimento futurista. La studiosa riporta alla luce gli elementi di probabile natura futurista che Viviani inserisce nei suoi testi, non direttamente guidato dalla poetica delle avanguardie, ma naturalmente spinto dalla cultura in lui insita e dall'esperienza scenica, per poi adeguarsi, in qualche modo, o ritrovarsi coinvolto, in un filone artistico-culturale che inevitabilmente spinge tutti gli

²⁵⁶ Cfr. U. Piscopo, *Viviani e il Varietà. Fra i luoghi della fisicofollia*, in *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, Napoli, Cooperativa Gli Ipocriti/Edizioni San, 1988, pp. 139-140.

²⁵⁷ Ivi, p. 144 Piscopo, proprio in riferimento all'attore e ai giovani, sottolinea il punto di discordanza tra Viviani e i Futuristi: <<la resistenza vivianesca nei confronti dell'ipotesi futuristica di promuovere tutti sul campo quali operatori estetici non nasce da rimpianti o da difese di privilegi, ma dall'esperienza duramente vissuta delle contraddizioni del reale, da una coscienza avvertita che le equazioni sociali e ideali non si affrontano e si risolvono a livelli nominalistici e volontaristici, come invece possono pensare i figli della buona borghesia. Egli riconosce alla perfezione la differenza che corre tra l'impazienza e il gesto risolutore, talvolta sostenuto dalla medianicità del carisma personale. Egli sa che, per giungere ad essere la folla alla sua maniera e nelle aperture del ventaglio indicato da Ferdinando Russo ("Viviani è tutta una folla, una realistica folla plebea"), occorrono un fiuto particolare che si perfeziona con l'esperienza, un'agilità spirituale ottenuta nella palestra del dubbio e della sofferenza, un'incandescenza mentale capace di dare scintille e di piegarsi alle tormentose richieste dell'invenzione>>.

²⁵⁸ Ivi, p. 179.

artisti e tutti gli ambienti culturali, verso una “riforma”: <<[...]per il teatro il programma del Futurismo fu subito chiaro: drammatizzazione degli oggetti, collaborazione scenica degli spettatori, simultaneità, subcoscienza. Né si può negare che un’influenza di tal genere si è avuta nelle ultime più interessanti produzioni sceniche di Pirandello, di Rosso di San Secondo, di Antonelli, di Cavacchioli. Ma al di là dei più noti *topoi* dello scugnizzo e della Piedigrotta, rintracciamo nell’opera di Viviani molti riferimenti al Manifesto futurista dall’amata *carruzzella*, che sembra dover essere sostituita dall’automobile, alla scena sintetica attraverso la quale l’autore riesce a rappresentare una situazione drammatica attraverso una descrizione veloce, dinamica, immediata (*Festa di Montevergine*). Il cinematografo, ma con molta ironia perché l’arte nuova tenta di scalzare il teatro. E poi “*Il Pazzariello*”, le voci dei venditori, il cibo ed il richiamo al lessico inerente ad esso, la folla delle feste e la folla-coro del vicolo (*Don Giacinto e Mast’Errico*). Su tutto domina l’atto unico: qui il riferimento al movimento futurista è chiaro. Che cosa più dell’atto unico viviano rappresenta il modello poetico del teatro sintetico? Non solo, ma comune al movimento futurista è proprio la ricerca costante di modelli espressivi, nuovi, dinamici, non passatisti attraverso le arti, il teatro, la musica, le arti figurative, l’arte tipografica, in un complesso reticolo di suggestioni e rappresentazioni.

In questo clima culturale, così variegato e eterogeneo, si consolida una *koiné*, quel legame di amicizia “futurista” di cui forse l’intervento di Buzzi, pubblicato nel 1950, alla notizia della morte di Viviani ci può dare ragione>>²⁵⁹.

Ugo Piscopo riporta il testo del 1911, *Commediografo*, contenuto all’interno della biografia di Viviani, sottolineando ulteriormente il rapporto dell’artista con la poetica futurista: << in esso, l’autore, mentre sembra giocare su più tavoli, nella sostanza rivendica il diritto a non lasciarsi intruppare in alcuno schieramento, in alcuna formula. Il suo deve essere un divertimento impregiudicato e totale, che può essere fatto perfino a Marinetti: la “fisicofollia”, cioè l’assaggio e l’interrogazione del vuoto, dell’assurdo, del grottesco, della meraviglia, della fantasia>>²⁶⁰.

²⁵⁹ A. Lezza, *Viviani e il Futurismo*, cit.

²⁶⁰ U. Piscopo, *Viviani e il Varietà. Fra i luoghi della fisicofollia*, cit., pp.144-145.

La completa adesione del Futurismo al Teatro di Varietà vede nella città di Napoli una fucina di talenti, ma soprattutto un'enorme macchina che produce vitalismo artistico. Per comprendere a fondo gli intenti di Marinetti, è doveroso leggere i punti contenuti all'interno del *Manifesto del Teatro di Varietà*, firmato il 29 settembre 1913²⁶¹, e pubblicato il 21 novembre 1913 sulle pagine del <<Daily-Mail>>, come riporta la notizia pubblicata sulla rivista <<Lacerba>>²⁶². Tra i diversi punti messi in luce da Marinetti, due in particolare dimostrano l'evidente ed inevitabile rapporto con la città di Napoli e con la sua produzione artistica, ma soprattutto sottolineano l'importanza dell'eterogeneità di un percorso artistico e culturale, che è profondamente radicato nell'anima della città napoletana.²⁶³ il Teatro di Varietà entra in connessione con la poetica futurista e Marinetti descrive il turbinio delle sale teatrali, attraverso scene di routine note anche nelle innumerevoli birrerie e negli stabilimenti balneari della città.

Chiarificatrice appare l'affermazione di Franca Angelini: << [...] inutile sottolineare che il Varietà rappresenta per l'avanguardia un puro pretesto, una provocazione; perché in esso si condensava una alterità rispetto al teatro ufficiale, una convergenza tra la drammaturgia apparentemente sconnessa dal "numero" e la struttura, ancora apparentemente, alogica della sintesi; perché l'attore vi sviluppa prevalentemente un talento comico, con battute nonsensiche e doppi sensi, e un talento acrobatico dal canto alla danza, alla vera e propria acrobazia>>²⁶⁴.

²⁶¹ Cfr. la lettura integrale del Manifesto del Teatro di Varietà attraverso F.T. Marinetti, *Teatro*, a cura di Giovanni Calendoli, Roma, V. Bianco, 1960.

²⁶² Alcune delle pagine futuriste della rivista <<Lacerba>> sono state analizzate attraverso la raccolta a cura di Luciano Caruso, dal titolo *Manifesti Futuristi*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.

²⁶³ F.T. Marinetti, *Teatro*, cit., pp.258- 259: << [...] Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti impreveduti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la stella; doppia vittoria finale: cena chic e letto>>.

²⁶⁴ F. Angelini, *L'attore è solo: nel Varietà*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 266.

Non solo Raffaele Viviani, ma anche Eduardo Scarpetta²⁶⁵ subisce il contagio della “malattia marinettiana”, attraverso un processo, meno conosciuto rispetto a quello viviano che caratterizza l’autore scarpettiano alla fine della sua attività scenica.

Secondo Piscopo l’ultima produzione scarpettiana dimostra l’adesione e l’apertura verso alcune tendenze letterarie ed artistiche, come il dannunzianesimo e il futurismo²⁶⁶: *Il Cinematografo e il Teatro, L’Ommo che vola!, Tre Epoche*. Attraverso un’attenta analisi delle tre commedie, e soprattutto de *L’Ommo che vola*, Piscopo estrapola importanti elementi che dimostrano, da un lato la tendenza comune alla specificazione di temi e di oggetti aderenti alla nuova visione del mondo, e dall’altro l’avvicinamento, spontaneo o meno, di Scarpetta alla poetica futurista²⁶⁷.

In effetti, come sottolinea in conclusione Piscopo, << [...] il Futurismo è appena nato e già coinvolge, in positivo o in negativo, tanti operatori e tanti settori, come il teatro in vernacolo napoletano. Scarpetta e Rambaldo, infatti, fanno rappresentare e pubblicano questa commedia nel 1909, proprio mentre scoppiano, anche a Napoli, i turbinosi clamori intorno al futurismo>>. ²⁶⁸

²⁶⁵ U. Piscopo, *Scarpetta e la parodia del moderno. Contaminazioni futuriste*, in *Maschere per l’Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, cit, p. 31. Ugo Piscopo descrive l’approccio di Scarpetta con il Futurismo, affermando in primo luogo che << il teatro di Scarpetta è molto più proiettato verso il moderno di quanto finora sia stato annesso e documentato. [...] La parola si assoggetta a lucidi calcoli di razionalità e si confronta con i problemi della letterarietà. Solo così la testualità teatrale a Napoli compie un balzo decisivo in avanti. Perché, finora, Napoli, se ha vantato altissimi titoli nell’ambito della genialità degli attori e delle invenzioni sceniche, ha raccolto una letteratura teatrale complessivamente rozza, non degna di stare a confronto con le nobili tradizioni del teatro veneto, fiorentino, lombardo>>.

²⁶⁶ Cfr, *ivi*, p. 41.

²⁶⁷ *Ivi*, pp.46-47: << nel clima, però, di sovvertimento generalizzato dei valori e d’intensificazione di un vitalismo sfrenato, sembra che Scarpetta includa anche il nascente futurismo, che però non è esplicitamente nominato. Tuttavia, al futurismo rinviano vari segnali: l’ampio spazio concesso nell’azione scenica all’aeroplano e al tema dell’ottimismo correlato al volo meccanico, l’introduzione di congegni meccanici come personaggi parlanti, la scenografia. In termini futuristi si esprime il coro degli aviatori attorno all’aeroplano, quando, in nome della nuova macchina, dichiarano il loro disprezzo per la vecchia cultura e per le consuete misure di prudenza.[...] A suggestioni futuriste sembra rispondere la creazione del chiosco luminoso che canta e gesticola sullo sfondo di una strada piena di locali cinematografici, d’insegne, di luci, di fattorini che distribuiscono manifesti>>.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 48.

1.4.2 Il Futurismo A Napoli: dalla satira napoletana del giornale <<Sei E Ventidue>> al settimanale italo-americano <<La Follia Di New York>>

I contributi sul Futurismo napoletano, citati all'interno di questo paragrafo, si avvalgono soprattutto dei numerosi articoli, pubblicati sulle pagine dei giornali dell'epoca, il cui numero è talmente consistente e conosciuto, che in effetti è interessante ricordare ancora una volta la prima grande serata futurista napoletana, datata 20 aprile 1910; ma è necessario soprattutto recuperare alcuni articoli inediti, pubblicati durante i primi anni del decennio, non solo a Napoli, ma anche in Italia e all'Estero, che possano far emergere aspetti poco noti del rapporto tra la città e il Movimento e l'impatto che esso ebbe tra gli Italiani e i Napoletani stanziati nel distretto di New York. Piccoli trafiletti o intere pagine che descrivono l'impatto del movimento futurista nei confronti degli artisti, dei letterati e del pubblico comune, sia nelle città italiane, che a Napoli e nelle comunità di emigrati createsi in America. Dopo un'attenta ricognizione delle pubblicazioni giornalistiche inserite all'interno dei contributi e degli studi riguardanti il Futurismo napoletano, pubblicati nel corso degli ultimi vent'anni, si evidenziano elenchi di articoli tratti da <<Il Mattino>>, <<Il Giorno>>, <<Don Marzio>>, <<Corriere di Napoli>>, <<Il Pungolo>>, <<Lacerba>>, <<Vela latina>>, <<La Diana>>.

Alcuni articoli poco conosciuti sono quelli contenuti nella rivista << L'Italia Futurista>>, che descrivono e riportano notizie sul Futurismo italiano, e non solo sulle particolarità del movimento diffusosi a Napoli; altri pubblicati anche sui giornali napoletani di stampo prettamente artistico, come <<La canzonetta>>, o le macchiette di Gil Blas, caratterizzate da un linguaggio prettamente futurista e pubblicate costantemente sulle pagine del giornale satirico napoletano <<Sei e Ventidue>>²⁶⁹.

Alcuni contributi giornalistici apparsi su <<Il Pungolo>>, appaiono interessanti per arricchire questo discorso, cui si aggiunge l'interessante osservazione dell'opinione sul Futurismo espressa dagli Italiani in America, veicolata attraverso le pagine del giornale << La Follia di New York>>, seguito e sostenuto da numerosi artisti e lettori napoletani, sia all'Estero che in Patria.

²⁶⁹ Come già detto nel precedente capitolo, le macchiette e i versi satirici pubblicati sul giornale napoletano <<Sei e ventidue>>, riguardanti gli eventi storici, la guerra e Il Futurismo sono inediti.

Le ricchissime pagine de <<L'Italia futurista>> descrivono anche il teatro italiano, senza tralasciare i frequenti riferimenti alla Napoli futurista, a Francesco Cangiullo e allo stesso Viviani. La raccolta dei *Manifesti futuristi*²⁷⁰, a cura di Luciano Caruso, al cui interno sono conservate anche alcune pagine di questo giornale futurista, costituisce, dunque, un'importante testimonianza documentaria di articoli riguardanti il movimento, preservati, così, da un probabile deterioramento cartaceo o da una perdita del materiale.

Appaiono evidenti gli elementi della poetica futurista soprattutto all'interno di due articoli firmati da Bruno Corra, in cui i riferimenti al rifiuto del passatismo convergono puntualmente nella descrizione ed esaltazione del teatro di Varietà, senza mai tralasciare il forte legame con Napoli. In un articolo dal titolo *Consigli futuristi agli attori. La truccatura*²⁷¹.

Tra le stesse pagine de <<L'Italia futurista>>, Bruno Corra, nel 1916, parla di rinnovamento del teatro italiano, sottolineando le molteplici possibilità delle varietà regionali italiane, tra cui << [...] i centomila istrionismi variegati della inesauribile Napoli>>²⁷². Ancora di Napoli si parla nell'articolo *La risata italiana di Petrolini*,

²⁷⁰ Cfr. L. Caruso, *Manifesti futuristi*, cit.

²⁷¹ B. Corra, *Consigli futuristi agli attori. La truccatura*, in <<L'Italia futurista>>, Anno 2 n. 21, 8 luglio 1917, in L. Caruso, ivi. Bruno Corra accenna ad un confronto tra il teatro italiano e quello parigino, ma soprattutto tra il nuovo teatro e quello del passato, pur partendo da un discorso sul trucco e sulle maschere degli attori <<[...] ma a Parigi come in Italia il teatro di prosa perde continuamente terreno davanti a tutte quelle manifestazioni teatrali nelle quali la sorpresa visiva costituisce uno dei principali elementi di interesse: *variétés, revues e féeries*. In queste forme di teatro nate da poco e quindi modernamente rispondenti alla sensibilità artistica del nostro tempo, la truccatura ha assunto una importanza capitale e uno sviluppo senza precedenti. Essa ha superato decisamente il concetto verista di riproduzione della realtà, lanciandosi nel campo della caricatura e della creazione fantastica. Abbigliamenti irreali, tinte e foggie (*sic*) inaspettate, fisionomie sbalorditive. Capolavori di genialità>>.

²⁷² B. Corra, *Creare il teatro italiano*, in <<L'Italia futurista>>, Anno 1 n. 4, 25 luglio 1916, in L. Caruso, cit. Tra le righe di questo articolo è interessante sottolineare anche il passaggio in cui Corra rifiuta il rapporto con il teatro germanico, all'interno del percorso di rinnovamento teatrale promosso dai Futuristi: << [...] sono convinto che i nuovi autori dai quali uscirà questa rinascita si dimostreranno interamente fusi con l'intima essenza della loro razza e saranno rivolti con tutte le loro energie a una appassionata nazionalizzazione del nostro teatro. Si occuperanno poco delle più o meno interessanti innovazioni teatrali germaniche, slave mentre ameranno violentemente le sgargianti varietà regionalistiche che fanno dell'Italia il paese più teatrale del mondo>>.

Cangiullo, Balla, Bruno Corra, con un preciso riferimento a Raffale Viviani, nel confronto con Petrolini²⁷³.

Espressione di trionfo è quella firmata da Emilio Settimelli il quale, qualche mese prima, cioè nell'aprile del 1917, firma un articolo-recensione sulla presenza di Viviani al Niccolini di Firenze. L'entusiasmo dimostrato è enorme: << un tocco arancione nella vita teatrale fiorentina. Viviani al "Niccolini". L'antico e grigissimo teatro ha veduto sul suo palcoscenico carico di baffute reminiscenze salviniane delle graziose danzatrici, dei giocolieri, e un grande artista novatore. [...] Viviani è un grande artista. Vivo, intenso, improvvisatore. Nello *sposalizio provinciale*, nel *viaggio di nozze*, nel *tranviere* è assolutamente un originalissimo e potente attore! Altro che i pregiudizi per il caffè-concerto signori borghesi che vi ci divertite un mondo ma che chiamate arte solo quello che vi rompe le scatole! Il caffè concerto sarà la salvezza anzi l'unico possibile germe di un teatro veramente italiano. Occorre che lo *scugnizzo* dia fuoco di Ibsen e che Petrolini, Viviani ecc. diano la possibilità a noi autori nuovi, desiderosi di un radicale rinnovamento, di essere rappresentati in quello che abbiamo di audace di tipico, di italiano. E batteremo le *pochades* francesi! Viviani è perfetto nel dar vita a venti a trenta personaggi, Viviani è una folla plaudente, Viviani è una rissa! Via le scene, via i trucchi, via gli intrecci: impressioni, colore, libertà assurde che il pubblico, vinto, applaude con entusiasmo. [...] Caro e grande Viviani, sei avvisato! Avremo bisogno anche di te. Aiuto genialissimo *scugnizzo*! Si ha bisogno delle tue sassate e delle tue canzoni per liquidare definitivamente la grossa zucca impossibile del professore scoccante e dell'adoratore dell'estero! Abbasso la Norvegia evviva Napoli!>>²⁷⁴.

²⁷³ - -, *La risata italiana di Petrolini, Cangiullo, Balla, Bruno Corra*, in <<L'Italia futurista>>, Anno n.2, Luglio 1917, in L. Caruso, cit.: << [...] noi abbiamo già in Italia, nel caffè-concerto, una sintesi comica della esotica, polifonica, scoppiante, farraginoso, mimica, epidermica vita napoletana. I giacchetti attillatissimi, gli stifeus sproporzionati e i piccoli cappelli duri color tortora di Maldacea, di Villani, di Pasquariello sono geniali caricature sintetiche dei mille aspetti grotteschi e dei mille acrobatismi finanziari verso il lusso e l'amore che costituiscono la vista spicciola napoletana. [...] Ora noi insistiamo dichiarando che il macchietista napoletano Viviani crea ogni sera dei quadri comici che superano in potenza novatrice tutte le tragedie e tutti i drammi dei nostri autori: D'Annunzio, Bracco... Nell'arte di Viviani noi riscontriamo i caratteri di sintesi, di velocità e di essenzialità della sensibilità futurista (*Teatro Sintetico* e *Parole in libertà*). Ricordiamo la sua sintesi di un tram napoletano. Spesso però la sua comicità resta un po' fotografata, e legata alla tradizionale macchietta. Il puro umorismo futurista trionfa nell'arte assolutamente inventata di Petrolini>> .

²⁷⁴ E. Settimelli, *Abbasso la Norvegia evviva Napoli!*, in <<L'Italia futurista>>, Anno 2 n. 11, 29 aprile 1917, in L. Caruso, cit.

<<Il Pungolo>> riporta un interessante articolo, ironico sotto certi aspetti, in cui l'autore Ferruccio Valerio descrive l'arrivo del giovane Balilla Pratella tra le fila dei compositori di Opera, nei panni di un nuovo adepto del Futurismo. L'articolo evidenzia l'altra faccia della cultura italiana e napoletana, che non ammette la ridicola e perpetua distruzione della tradizione culturale ad opera dei Futuristi, soprattutto di quella afferente ai grandi compositori e alla grande musica del passato, più che mai in una città come Napoli, che detiene un primato storico grazie al Teatro San Carlo e al Teatro Mercadante. La preoccupazione è fomentata dalle stesse parole dei Futuristi che, attraverso la figura di Pratella, pretendono di rinnovare anche la tradizione musicale, disdegnando lo studio accademico ed i Conservatori. Il giornalista si chiede, ironicamente, se sarà necessario, in futuro, sopprimere anche alcuni strumenti presenti nelle orchestre, se il pubblico dovrà assistere a nuove opere e a nuovi concerti caratterizzati solo da rumori, così come desiderano i Futuristi, e se tutto ciò che si è ascoltato fino ad allora sarebbe stato tacciato di passatismo e quindi distrutto²⁷⁵.

La reazione del mondo culturale ed artistico italiano e napoletano è ciò che i Futuristi stimolano e a cui auspicano da tempo. L'incipit dell'articolo è una piccola testimonianza dell'altra faccia di una stessa medaglia: << è il signor Balilla Pratella: musicista. I lettori penseranno che io abbia appreso la nuova da qualche confidenziale partecipazione del signor Pratella o da qualche mastodontico manifesto, affisso per le vie di Napoli, ad opera dell'amico Marinetti; ma niente di tutto questo: perché non ho il piacere di conoscere nessun Balilla, all'infuori di quello che scagliò la storica pietra, perché Marinetti, a Napoli, dopo l'indimenticabile serata al Mercadante, non metterà più né manifesti, né ... piedi>>²⁷⁶.

L'ironia del giornalista è evidente anche nella chiusura dell'articolo, poiché le parole di Valerio appaiono taglienti, espressione di un pensiero che preoccupa la nobiltà e la borghesia napoletane, habitués dei principali e dei più importanti teatri napoletani, ma preoccupano anche i membri della cultura più elevata e fortemente legata alla

²⁷⁵ Cfr. F. Valerio, *Parentesi allegre. Una recluta del "futurismo"*, in <<Il Pungolo>>, 25-26 novembre 1910.

²⁷⁶ *Ibidem*.

tradizione. Anche il Futurismo divide ulteriormente e violentemente la già binomiale Napoli di inizio Novecento: << io non so se, con questo breve esempio, abbia interpretato appieno il recondito pensiero di Balilla Pratella; ma credo, ad ogni modo di aver data una pallida idea di quello che potrebbe essere uno spettacolo lirico musicale di questo nuovissimo genere. Spettacolo originale, come si vede, e non privo di qualche attrattiva, che potrebbe decidere l'Impresa del nostro Massimo teatro e concedere la rappresentazione futuristica di qualche opera del prossimo programma. La *Walkiria* per esempio? Chi sa? Wagner per i più riesce pesante, astruso, impenetrabile, incomprensibile. Se lo presentassimo cucinato con salsa futuristica? Se nella famosa *cavalcata* facessimo galoppare, con sottili processi meccanici, i violini, i contrabbassi (*sic*), i timpani e gli ottoni? E se il pubblico facesse non galoppare ma volare le sedie? Chi sa! È meglio non parlarne e finire>>²⁷⁷.

L'ironia utilizzata nel commentare gli effetti e le azioni del Futurismo sul mondo artistico napoletano è una costante di questi articoli, che da un lato dimostrano preoccupazione e paura nei confronti di un movimento nuovo e completamente diverso da ciò che la tradizione artistica napoletana presenta sui palcoscenici. Dall'altro l'esaltazione morbosa di alcuni, e pochi, giovani napoletani è inevitabile perché stimolata dal fascino che il Futurismo imprime sulle nuove generazioni.

La commistione di ironia, curiosità e perplessità è evidente in un piccolissimo trafiletto pubblicato dalla rivista artistica napoletana <<La Canzonetta>>, nel 1914, a quattro anni dal debutto ufficiale del Futurismo a Napoli: <<l'ultimo manifesto futurista si intitola "Pesi, misure e prezzi del genio artistico". Fra le innumerevoli trovate esso reca queste testuale affermazioni. "...la misurazione futurista spazzerà via dalla nostra civiltà piena del nuovo", "splendore geometrico e meccanico", il letamaio di zazzere puzzolenti, di cravatte romantiche, di fierrezza asceti - culturale e di miseria idiota, che ha deliziato le precedenti generazioni. L'azione del misuratore futurista avrà come immediato effetto la sistemazione definitiva dell'artista nella società. L'artista geniale è stato ed è ancora oggi socialmente uno spostato. Ora il genio ha un valore sociale, economico, finanziario. L'ingegno è un genere attivamente richiesto su tutte le piazze del mondo. Il suo valore è determinato come

²⁷⁷*Ibidem.*

per ogni altra merce, dalla sua rarità necessaria...”. Notevolmente, ragionando così... siamo futuristi anche noi!>>²⁷⁸.

Tra le pagine di <<Vela Latina>>, giornale fortemente legato al movimento futurista, appare un lunghissimo *Elogio funebre al Futurismo*, pubblicato in tre puntate: la firma di Francesco Flora chiosa due lunghissime prime pagine, rispettivamente del 13 e del 20 agosto 1914, e una terza parte datata 27 agosto 1914. L'elegante descrizione del Futurismo conduce il lettore ad analizzare a fondo la poetica e le teorie legate al movimento. Flora induce alla riflessione, spronando il lettore a comprendere profondamente se davvero l'avanguardia futurista abbia portato rinnovamento o abbia solo mostrato le cose in maniera differente, spingendo i suoi seguaci ad una vacua esaltazione di una realtà che non è affatto cambiata. Lo studioso si sofferma non solo sulle figure principali del movimento, ma evidenzia soprattutto il concetto di sintesi e di parole in libertà, elementi fondamentali della poetica futurista, che egli rifiuta fortemente all'interno di una precisa analisi sulla scrittura²⁷⁹.

Il netto rifiuto di Flora nei confronti della sintesi scrittoria che promuovono i Futuristi, è la descrizione di un punto di vista accorato, espresso da un esponente dell'idealismo crociano; è inevitabile, dunque, considerare come testimonianza imprescindibile l'intervento dello studioso tra le pagine di un giornale napoletano vicino al movimento futurista.

Il giornale satirico <<Sei e Ventidue>>, pubblicato e diffuso a Napoli, utilizza la struttura delle parole in libertà e della sintesi futurista per descrivere eventi storici e personaggi politici, da un lato questo fa comprendere che il Futurismo probabilmente appaia, negli anni successivi all'avvento napoletano, come una forma di scrittura o di arte “alla moda”, che attira fortemente il lettore. Nel caso della scelta della struttura delle “parole in libertà” l'impatto visivo è inevitabile – per l'utilizzo di segni e di parole onomatopiche - ed inoltre la derisione di alcuni personaggi politici viene affidata ad espressioni e a parole tipicamente futuriste. A servirsene, in questo caso, è Gil Blas, macchiettista che firma frequentemente i suoi “pezzi” sulle pagine del giornale in questione. Di certo l'artista non appartiene alle fila del movimento

²⁷⁸ - -, *Noi siamo futuristi*, in <<La Canzonetta>>, 22 aprile 1914.

²⁷⁹ Cfr. F. Flora, *Elogio funebre del Futurismo*, in <<Vela latina>>, 20 agosto 1914.

futurista partenopeo, ma utilizza spesso la struttura delle parole in libertà, di cui è grande divulgatore, a Napoli, Francesco Cangiullo. Il gioco di significati tra il titolo *Parole in libertà (provvisoria)*²⁸⁰ e la decisione dell'onorevole Salandra di attuare una politica di libertà sulle imposte e sul reddito dimostra subito l'ironia ricercata dall'autore.

L'osservazione del Futurismo come movimento "alla moda", o come vero e proprio stile scrittoria, è evidente anche in alcune descrizioni e in alcune pubblicazioni apparse sul settimanale italo – americano << La Follia di New York >>: nonostante l'alternanza e la confusione sull'aggettivo "futurista", che spesso viene inteso come caratterizzazione di pensiero che aspira e guarda al futuro, il movimento viene accolto dagli italiani in America con grande entusiasmo, come qualcosa di veramente nuovo che finalmente arriva dall'Italia, ma di cui non si ha ben chiara la poetica.

In occasione della pubblicazione di *Poesia*, la rassegna firmata da Marinetti, un piccolo trafiletto riporta l'entusiasmo per il movimento futurista: <<abbiamo ricevuto in questi giorni l'ultimo fascicolo di "Poesia" la magnifica Rassegna che il poeta F. Marinetti, coadiuvato da un forte manipolo di giovani e audaci scrittori, pubblica da cinque anni a Milano. Anche questo fascicolo di poesia è, come sempre, un capolavoro di estetica tipografica e una nuova splendida affermazione dell'ingegno multiforme di Marinetti, coraggioso e gagliardo lottatore del "Futurismo" la nuova scuola poetica da lui introdotta, con tanto successo, in Italia>>²⁸¹. L'articolo riporta la firma di Riccardo Cordiferro, alias Alessandro Sisca²⁸², calabrese trapiantato a Napoli, dove vive ed impara la lingua napoletana, per poi trasferirsi a New York, dove fonda il giornale e dove vivrà per tutta la vita. Il settimanale è diretto da Marziale Sisca, ma Alessandro è autore di numerosissime

²⁸⁰ Tutti i testi inediti sono riportati in appendice al paragrafo.

Cfr. G. Blas, *Parole in libertà (provvisoria)*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 aprile 1914.

²⁸¹ R. Cuordiferro, *Nel giornalismo*, in <<La Follia di New York>>, 6 febbraio 1910.

²⁸² L'Università del Minnesota, all'interno della sezione IHRC (Immigration History Research Center) conserva i carteggi di Alessandro Sisca (1875-1940) . La nota descrittiva del fondo riporta: <<through the efforts of Professor Rudolph J. Vecoli, Director of the Center for Immigration Studies, University of Minnesota, the Sisca collection was deposited in the Immigrant Archives in October 1968 by Mr. Michael Sisca, Publisher of La Follia di New York. Several letters were also donated by Mr. Frank Spadola. Predominantly in Italian, this collection consists of 9.5 linear feet of papers and correspondence. It was processed during 1973-1974 by Lynn Ann Schweitzer>>.

Carteggi, dunque, donati dall'erede Michael Sisca e da Mr. Frank Spadola e conservati presso il Centro di Studi sull'Immigrazione dell'Università del Minnesota.

poesie in napoletano, articoli sulle comunità²⁸³ italiane in America o riguardanti i fatti storici caratterizzanti l'Italia e l'Europa, ed inoltre firma²⁸⁴ la rubrica *Macchiette napoletane*, pubblicata in lingua italiana e napoletana, con inserimento di vocaboli inglesi storpiati in dialetto napoletano. Le *Macchiette* descrivono fatti politici, manifestazioni, festività, celebrazioni o semplici aneddoti, in forma dialogata, quasi drammaturgica, ambientando eventi e storie nelle comunità italiane e nei distretti di New York. Numerose anche le notizie di testi drammaturgici in lingua napoletana allestiti, con grande successo, nei teatri di New York e firmati dallo stesso Cordiferro. Lo pseudonimo "Cordiferro", che ricorda quindi il re Riccardo Cuordileone, viene spesso tradotto in inglese e la stessa penna firma con un ulteriori pseudonimi, come per esempio "Ironheart"²⁸⁵, pubblicando numerosi componimenti in italiano e soprattutto in napoletano.

Imprescindibile appare il contributo fornito, all'interno di questa ricerca, da parte delle pagine del settimanale italo-americano, poiché le notizie storiche, sociali, culturali, e soprattutto artistiche, riguardanti il decennio di nostro interesse, ci descrivono, attraverso un'ottica diversa e poco conosciuta, ma di enorme valore storico – culturale, il pensiero degli Italiani e degli artisti emigrati in America. L'osservazione delle pubblicazioni giornalistiche italiane negli Stati Uniti, in questo caso legate all'edizione de <<La Follia di New York>>, sono assolutamente inedite. Questo materiale è stato, dunque, inserito, a conclusione della ricerca dei contributi e degli studi italiani, editi e non, attraverso l'attenta consultazione ed analisi di nove

²⁸³ Sulle pagine de <<La Follia di New York>> gli Italiani stanziati nei distretti della città di New York vengono definiti "coloni".

²⁸⁴ Per questa rubrica Alessandro Sisca si firma semplicemente "Sandro".

²⁸⁵ F. Durante, *Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti, La scena di Little Italy*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2013, p.41: <<[...]emigrato con la famiglia in America nel 1892, Alessandro risiedette per un anno a Pittsburgh, presso uno zio, quindi si stabilì definitivamente a New York. Il lavoro alla <<Follia>>, abbinato a un'intensa attività letteraria, lo assorbì completamente; e riscuotendo il giornale un notevole successo in tutta la costa orientale, gli impose di fare frequenti viaggi per conferenze, rappresentazioni teatrali, lettura poetiche, dibattiti, assai spesso di intonazione politica. In questo periodo della sua vita, infatti, Sisca mantenne contatti piuttosto stretti con i circoli anarchici e socialisti, che gli valsero più di un arresto e lo costrinsero a dimettersi dalla direzione della <<Follia>>, cui peraltro continuò a collaborare con vari pseudonimi – "Corazon de hierro", "Ironheart", "Eisenherz", "Sandro", "Ida Florenza" – utilizzati anche per scrivere su altri giornali, come <<La Sedia Elettrica>> (del quale poi divenne direttore), <<La Notizia>>, <<The Haarlemite>>.

microfilm inviati dall'Università del Minnesota, giunti a Napoli grazie alla mediazione della Biblioteca Nazionale²⁸⁶.

Con lo pseudonimo "Ironheart", Cordiferro-Sisca pubblica su <<La Follia di New York>>, una poesia futurista dal titolo *Il rincaro della carne. Canzone futurista*²⁸⁷, in cui l'autore, forse inconsapevolmente, ritiene "alla moda", e quindi di stampo futurista, la scelta di parlare di un argomento futile e poco affine all'argomento culturale, cioè il costo della carne. Il componimento occupa un'intera pagina del giornale, dimostrando la volontà di Cordiferro di attenersi alla nuova moda poetica italiana, attraverso una scrittura che gli Emigrati non conoscono grazie alla mediazione dell'ambiente culturale napoletano, ma in questo caso, vista la data di pubblicazione del giornale (17 aprile 1910), e quindi precedente alla prima serata futurista a Napoli, le principali notizie sul Futurismo arrivano a New York dagli ambienti attivi nel Nord Italia. Erroneamente e banalmente Cordiferro pensa che il Futurismo dia la possibilità di parlare "liberamente", in versi, di qualsiasi argomento, ma forse, da scaltro giornalista, comprende che la moda futurista italiana possa essere utilizzata come una forma divertente di scrittura e di descrizione di problemi che interessano direttamente gli emigrati, attirando, così, la loro attenzione sulle pagine del giornale.

I numerosi riferimenti al Futurismo, ritrovati tra le pagine de <<La follia di New York>>, dimostrano probabilmente un'attenzione costante, e una morbosa curiosità, che Riccardo Cordiferro rivolge nei confronti del movimento. Soprattutto le annate 1911 e 1914 del settimanale americano, riportano non solo articoli riguardanti il

²⁸⁶ L'enorme mole di pagine da consultare, che riguardano gli anni 1910-1920, tranne le annate mancanti 1912 e 1913 (di difficile reperimento perché conservate in un museo a New York), è stata effettuata attraverso un lettore microfilm che mi è stato messo a disposizione per due mesi dal laboratorio di digitalizzazione della Biblioteca Nazionale di Napoli, grazie alla collaborazione della Dott.ssa Angela Pinto e del suo staff. Il prestito internazionale inter-bibliotecario è stato effettuato grazie alla mediazione della stessa Biblioteca e dell'Ufficio Prestiti, con la collaborazione della Dott.ssa Claudia Gentile e di Rocco Minniti. Dopo una prima fase di consultazione del materiale, con relativa catalogazione degli articoli, delle notizie artistiche, dei testi letterari e poetici, in base al titolo e alla datazione, è stato necessario procedere ad un'ulteriore distinzione e catalogazione del materiale in base all'argomento, così da rendere più veloce l'inserimento e l'utilizzo di questi contributi all'interno dei paragrafi specifici. Una terza fase di lavoro è stata caratterizzata dalla lettura su file pdf o jpg di tutti i materiali raccolti, e da una successiva estrapolazione delle parti ritenute importanti, ricopiando il testo fotografato su pagina word, attraverso un lungo procedimento utilizzato durante tutto il lavoro di scrittura e, quindi, di rielaborazione di tutto il materiale giornalistico e d'archivio reperito anche in Italia.

²⁸⁷ Cfr. Ironheart, *Il rincaro della carne. Canzone futurista*, in <<La Follia di New York>>, 17 aprile 1910, in appendice.

Futurismo e Marinetti, ma anche le già citate *Macchiette napoletane*, alcune di queste caratterizzate dall' argomento futurista, e ancora una volta firmate dallo stesso Cordiferro.

Attraverso un piccolo trafiletto, pubblicato in prima pagina, nel numero del 16 luglio 1911, si avvertono il lettori del futuro arrivo di Marinetti in America, descrivendo lo scambio di stima e di complimenti tra il leader del movimento e lo stesso Cordiferro, quest'ultimo autore di un libro di versi che hanno ricevuto <<belle parole di plauso>> dallo stesso fondatore del Futurismo²⁸⁸.

In effetti, sopra il trafiletto è pubblicata anche la lettera firmata da Marinetti, che ci fornisce le informazioni sulla rivista "Poesia", ma ciò che ci interessa è soprattutto la conclusione, in cui lo stesso ringrazia la redazione del giornale italo- americano per <<[...]tutto ciò che fate pel movimento futurista [...]>>²⁸⁹.

Ancora nel luglio 1911 viene pubblicato un articolo dal titolo *Vittorie Futuriste*, anonimo, in cui si indicano i nomi dei principali membri del movimento, dei principali artisti, delle principali città, italiane ed europee, in cui il Futurismo continua a diffondersi, e quindi a vincere²⁹⁰. Questo dimostra il grande entusiasmo che anche gli Emigrati in America percepiscono attraverso le notizie provenienti dal Vecchio Continente e riguardanti la diffusione degli ideali futuristi.

Infatti, ancora sul settimanale italo-americano, si leggono i resoconti delle serate futuriste, che giungono oltreoceano attraverso i giornali italiani, come nel caso del <<Gazzettino>> di Venezia che descrive la serata svoltasi a La Fenice, articolo riportato interamente sulle colonne del settimanale americano. Ciò che ci interessa,

²⁸⁸ Senza firma e titolo, in <<La Follia di New York>>, 16 luglio 1911: : << la notizia che il poeta Marinetti verrà in America non potrà che essere appresa da tutti gli intellettuali di qui con immenso piacere e noi siamo ben lieti di darla per i primi, come anche i primi annunziammo con la pubblicazione della lettera di Marinetti, la prossima trasformazione di "Poesia" la splendida, aristocratica Rivista Internazionale della quale è direttore l'insigne poeta italo- francese. Certo, venendo in America, Marinetti avrà anche qui, come altrove, le più festose accoglienze, perché qualunque cosa si dica del futurismo, l'illustre autore de "La Conquête des Etoilles" di "Le Roi Bombance" e di "Mafarka" che ha dato ad un ideale d'arte tutta la sua giovinezza e tutto il suo patrimonio, è uno fra i più grandi scrittori che vi siano oggi nel mondo, e, come tale, ha diritto all'ammirazione di quanti hanno il culto della letteratura. E non, fin da ora gli auguriamo il successo che merita, ringraziandolo, per le belle parole di plauso da lui scritte per il libro di versi del nostro Cordiferro>>.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cfr. - -, in <<La Follia di New York>>, 23 luglio 1911.

invece, è il commento che inserisce la redazione de <<La Follia di New York>>, riguardo al Futurismo in Italia, nella stessa colonna in cui viene riportato il resoconto veneto: <<insomma, in Italia non si decidono a prendere ancora sul serio i poeti futuristi! Essi suscitano, infatti, dovunque l'ilarità del pubblico, per quanto Marinetti, che è il loro condottiero, si sforzi di far trionfare ad ogni costo... il verso libero. Gli è che nei loro trattenimenti poetici, van dei tipi che vogliono prendersi bel tempo alle spalle dei suddetti. D'altronde, i poeti futuristi pare che facciano di tutto per...mettere il buon umore fra la folla dei loro ascoltatori. Conclusione: non si può fare a meno di ridere, leggendo il resoconto d' un qualsiasi trattenimento di poeti futuristi [...]>>²⁹¹.

Nel 1911 il giornale italo-americano pubblica un piccolo trafiletto in cui si parla della guerra e della presenza di Marinetti a Tripoli: i membri del movimento futurista sono coinvolti nell'evento bellico, quindi sono costretti a rallentare la loro produzione artistica. Marinetti pubblica il famoso Manifesto che descrive la guerra come "sola igiene del mondo". La redazione del settimanale chiude il piccolo articolo con questa considerazione: <<[...]naturalmente questo manifesto sarà commentato in tutti i sensi dai giornali d'Italia che seguono il futurismo e le sue fasi molteplici, ma questa volta Marinetti non avrà troppo avversarii che gli grideranno, more solito, la croce addosso, perché l'entusiasmo per la guerra è quasi generale>>²⁹².

In effetti è ancora complesso e discordante il discorso sul Futurismo in America. Se da un lato gli Italiani emigrati percepiscono costantemente la grandiosità del movimento, - nonostante spesso si riduca ad una moda scrittorica o artistica, o quasi comportamentale - attraverso le notizie provenienti da inviati in Italia, o dai giornali italiani, dai libri pubblicati oltreoceano e poi spediti e venduti a New York, dall'altro bisognerebbe approfondire il discorso sulla percezione del Futurismo italiano da parte della stessa società americana.

²⁹¹ - -, *Futurismo...umoristico*, in <<La Follia di New York>>, 4 giugno 1911. Gli articoli e i trafiletti non riportano firma, ma si potrebbe azzardare la quasi certa paternità scrittorica di Riccardo Cordiferro, che spesso dimostra di voler scrivere e di pubblicare alcune notizie sul Futurismo, di certo provenienti dall'Italia. Il giornalista-autore-poeta rivela, così, una grande e costante attenzione, oltre alla curiosità e all'esaltazione, nei confronti del movimento e del clamore da esso suscitato, piuttosto che nei confronti della poetica futurista vera e propria, di cui a volte sembra burlarsi, e altre invece sembra condividere.

²⁹² - -, *La guerra e il poeta Marinetti*, in <<La Follia di New York>>, 29 ottobre 1911.

Günter Berghaus, docente presso l'Università di Bristol, ha condotto numerosi studi in merito, non solo sul Futurismo italiano, ma soprattutto sull'approccio e sugli effetti del Movimento in numerosi Paesi europei ed extraeuropei. Attraverso il volume pubblicato da Clarendon Press Oxford, Berghaus ripercorre le fasi del teatro futurista dal 1909 al 1944, dedicando un intero capitolo a tutte le Prime Serate Futuriste in Italia²⁹³. Ciò che, però, appare interessante in questo contesto, è comprendere le reazioni legate alla diffusione del Futurismo soprattutto negli Stati Uniti, all'inizio del Novecento. Lisa Panzera, direttore del Guild Hall Museum di East Hampton, a New York, riporta un interessante contributo sul Futurismo Italiano in America, inserito nel volume dedicato al Futurismo nel mondo, curato dallo stesso Berghaus²⁹⁴. La studiosa afferma che l'attenzione rivolta dalla cultura americana nei confronti del Futurismo italiano ha inizio nel 1910 e si conclude negli anni '60. Inoltre gli ultimi studi americani hanno considerato il Futurismo non solo come movimento artistico, ma sulla scia degli studi di italianistica e di letterature comparate, anche la ricerca statunitense si avvicina allo studio sul Futurismo, attraverso l'analisi e l'osservazione anche delle arti performative e degli scritti letterari e poetici futuristi²⁹⁵. Il primo vero impatto della cultura statunitense con il Futurismo, pur parlando di movimento pittorico, viene datato nel 1913, quando cioè si organizza la prima esposizione a New York, presso l'Armory Show: in quell'occasione, come afferma Panzera, la definizione di Futurismo aveva un duplice significato, poiché da un lato indicava il movimento italiano, dall'altro indicava il

²⁹³ Cfr. G. Berghaus, *The Beginnings of a Futurist Performance arte: The Early Serate*, in G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 85-155. All'interno del capitolo dedicato alle Prime Serate Futuriste in Italia, viene utilizzato il termine "Serate", come prestito italiano non modificato, né tradotto in inglese. Le città che vengono elencate, con relative cronache riportate dai giornali dell'epoca, sono Trieste, Milano, Torino, Napoli, Venezia, Padova, Roma, Modena, nell'arco di tempo 1910-1914. In riferimento alla serata napoletana del 20 aprile 1910, sono citati gli articoli (tradotti in inglese dagli originali) pubblicati nel 1910 sulle pagine de << Il Roma >>, <<Il Mattino >>, <<Don Marzio >> e <<Il Pungolo >>, sebbene questi ultimi siano citati con titolo errato ("Il pugnolo", "Don Marzo").

²⁹⁴ Cfr. L. Panzera, *Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States*, in G. Berghaus, *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2000, pp.222-223.

²⁹⁵ Cfr., *ivi*, p. 223. Lisa Panzera cita i più recenti studi americani sul Futurismo Italiano: John Hand, *Futurism in America 1909-14*, Margaret Burkes, *Futurism in America 1909-1917*, Marianne Martin, *Futurist Art and Theory: 1909-1915*, quest'ultimo considerato dalla studiosa un testo chiave per gli studi sul Futurismo in America.

movimento artistico, definito genericamente “modernismo europeo”²⁹⁶. In realtà l’esposizione del 1913 non ospitò produzioni artistiche specificatamente “futuriste”, ma il concetto di Futurismo italiano si mescolava a quello di modernismo e di avanguardia europea, che, però, venivano inglobate in un unico percorso indifferenziato. Infatti, Panzera afferma che il Futurismo veniva confuso anche con il Cubismo, considerando le avanguardie artistiche unificate nel luogo e nel tempo, senza specifiche caratterizzazioni e contestualizzazioni. La prima vera e propria esposizione futurista in America risale al 1915, e al 1917 per quanto riguarda New York: le opere italiane venivano riprodotte e conosciute solo attraverso riproduzioni e manifesti, o attraverso quegli artisti americani che avevano viaggiato in Europa. Se da un lato gli Italiani ammiravano il Movimento ed erano incuriositi dalle grandi trasformazioni artistiche in atto nella Madre Patria, dall’altro gli Americani dimostravano molte perplessità sul Movimento²⁹⁷.

Cordiferro, artista e giornalista, de <<La Follia di New York>>, firma numerosi testi, dal titolo *Macchiette napoletane*, che tra il 1911 e il 1914 riportano anche argomenti e riferimenti legati al Futurismo, come quella pubblicata il 5 febbraio 1911, dal titolo *La pittura futurista*²⁹⁸, o il racconto pubblicato il 5 marzo 1911,

²⁹⁶ L. Panzera, cit., p. 223: << the introduction of European modernism (but not Futurismo) at the 1913 Armory Show in New York and the subsequent development of the term “futurism” served to complicate the American reception and definition of Futurism. Accounts of the Italian movement and its manifestos were available to the American public years before the works themselves could be seen. [...] Thus, there arose two uses of the term “futurism”: one to denote the specific Italian movement, and another to refer to modernist artworks in a more general sense. The Futurist did not exhibit in the United States until the 1915 Panama-Pacific International Exposition in san Francisco, which did not receive the same attention as the Armony Show. The Futurist works received little attention, as did Gino Severini, when in 1917 he exhibited at Alfredo Stieglitz gallery’291>>.

²⁹⁷ Ivi, p. 225: <<from the beginning, American confused Futurism with Cubism, and with European modernism in general. The movement was known mainly through manifestos and reproductions of art works, and because the Futurists did not exhibit in the United States until 1915, and their work were not seen in New York until 1917, Italian Futurism was known first-hand only to those artists who travelled to Europe. Partly as a result of the second- hand manner in which Futurism came to be known in the United States, it was generally received by the American press in a hostile or sarcastic manner. However, there were also a number of important exceptions to this rule. Some American artists were inspired by Futurism and appropriated Futurist theory, either directly through works they had seen, or indirectly through manifestos and reproductions published in journals of the period. Since access to Futurist works of art was rare, the manifestos tended to be the more dominant factor of influence. But as we shall see below, American artist did not slavishly adopt a Futurist position, but rather adapted Marinetti’s aesthetic theory to their own ends>>.

²⁹⁸ Cfr. Sandro, *La pittura futurista*, in <<La follia di New York>>, 5 febbraio 1911, in appendice. La firma è quella di Alessandro Sica/Riccardo Cordiferro. La Macchietta racconta la storia del pittore napoletano Mario Rubanelli che, giocatosi tutto a Montecarlo, è costretto ad andare in America a cercare fortuna, e nell’attesa di una fortunata commissione artistica conosce il Futurismo.

*Storiella semi-futurista di un Poeta*²⁹⁹, o ancora una Macchietta pubblicata il 5 aprile 1914, dal titolo *Un poeta futurista italo-americano*³⁰⁰, i cui passi salienti sono riportati in appendice.

Cordiferro, ancora nel 1914, pubblica un paginone, firmandosi “Corazon de Hierro”, quindi con pseudonimo stavolta spagnolo: il componimento in versi, dal titolo *La canzone futurista de lo sputo*³⁰¹, appare come un’interessante e lunga composizione, stavolta in lingua italiana, che descrive l’arresto dello stesso Cordiferro per uno sputo, in realtà un forte starnuto. L’intento dell’autore è quello di far comprendere, tra le righe, quanto la polizia americana sia fortemente corrotta, e come gli Italiani vengano subito presi di mira; l’America non appare così libera e all’avanguardia agli occhi degli Emigrati. Il riferimento al Futurismo, qui, non è specifico, poiché di futurista vi è il tema non poetico, né filosofico, ma in realtà si tratta di un racconto di vita quotidiana in versi (secondo la tendenza di Cordiferro a considerare di stampo futurista l’argomento generico o vario).

La struttura è in verso libero, e un piccolo riferimento finale al Futurismo appare come una riflessione dell’autore sul contrasto tra passato e presente³⁰². I versi di apertura del componimento sono caratterizzati da una lunga ed attenta descrizione,

²⁹⁹ Cfr. Eisnherz, *Storiella semi-futurista di un Poeta (che in parentesi, è il sottoscritto)*, in <<La Follia di New York>>, 5 marzo 1911, in appendice.

Riccardo Cordiferro stavolta si firma in tedesco, Eisnherz, e pubblica, su un intero paginone, una poesia-canzone dedicata ad un incontro con una donna.

L’immagine dei seguaci del Futurismo sembra essere quella di coloro che hanno libertà estrema di espressione, anche, come in questo caso, nella vita comune e quotidiana.

³⁰⁰ Cfr. Sandro, *Un poeta futurista italo-americano*, in <<La follia di New York>>, 5 aprile 1914, in appendice.

In questa Macchietta si racconta la storia di Marcantonio Battilocchio, giovane di belle speranze che, iniziato al Futurismo, comincia a declamare versi in stile “futurista”. L’ilarità e la derisione sembrano colpire non solo il Movimento, ma soprattutto coloro che aspirano ad essere Futuristi, diventando ridicole macchiette. Anche il pubblico, che ascolta le poesie di Battilocchio, lo deride, evidenziando il contrasto tra i Napoletani ormai radicati in America, legati alla tradizione e al passato italiano, e l’emigrato napoletano che vuole, invece, modernizzarsi a tutti i costi attraverso la conoscenza del Futurismo.

³⁰¹ Cfr. Corazon de Hierro, *La canzone futurista de lo sputo*, in <<La Follia di New York>>, 15 febbraio 1914, in appendice.

³⁰² Cfr. *ibidem*.

simile ad una didascalia teatrale, della strada che il protagonista attraversa: immagine di uno spaccato di vita dei quartieri malfamati in cui vivono gli emigrati italiani³⁰³.

Nel corso degli anni successivi, soprattutto durante il periodo bellico, gli articoli sul Futurismo, pubblicati tra le pagine de <<La follia di New York>>, tendono a scomparire, sostituiti dai resoconti di guerra e dalle Macchiette di argomento specifico, che di certo i lettori napoletani ed italiani delle comunità in America leggevano con più attenzione.

Nel numero del 1 marzo 1914 compare solo un riferimento al Manifesto futurista, dal titolo *Il Controdolore*, che non viene pubblicato integralmente; Alessandro Sisca, firmandosi Eisenherz, si duole, infatti, per l'esiguo spazio destinato al nuovo documento³⁰⁴.

Il 6 settembre del 1914, un articolo pubblicato in fondo alla prima pagina, firmato con lo pseudonimo "L'ex Turco di Ritorno", rivela un tono severo nei confronti della letteratura futurista, considerata un'accozzaglia di parole e di suoni. L'autore considera i seguaci del movimento come "ipnotizzati" e resi stolti, ma ciò che è interessante è che tra queste righe si parla di "futurismo avanzato" e di "assicurazione recisa", sostenendo ancor di più la tesi che il Futurismo, in America, fosse sfociato in una semplice moda scrittorica e non si fosse sviluppato come vero e proprio movimento storico-culturale, come in Italia. Gli echi degli sviluppi italiani della letteratura e dell'arte futurista arrivano smorzati e confusi dall'altra parte dell'Oceano; probabilmente il cittadino italo-americano si avvicina a questa novità con gli occhi dell'emigrato pronto ad assorbire e a conoscere le stranezze del Futurismo, apprese superficialmente attraverso i racconti di coloro che ritornano dall'Europa o dai giornali, ma non conoscendo realmente il background culturale e storico da cui si evolve Movimento³⁰⁵.

³⁰³ Cfr. *ibidem*.

³⁰⁴ Cfr. Eisenherz, *Il Controdolore*, in <<La Follia di New York>>, 1 marzo 1914.

³⁰⁵ Cfr. L'ex Turco di Ritorno, *Letteratura...futurista*, in <<La Follia di New York>>, 6 settembre 1914, in appendice.

Un ultimo componimento, definito “canzone futurista”, e firmato dallo stesso Alessandro con lo pseudonimo Esinherz, nulla ha, in effetti, di futurista, se non, ancora una volta, la tematica frivola ed il verso libero³⁰⁶.

Nel 1915 compare un ultimo trafiletto, poiché sul Futurismo non ritroveremo molte parole, o addirittura nessuna notizia, pubblicate sulle pagine del settimanale italo-americano, tenendo presente naturalmente solo il decennio 1910-1920. L'articolo viene collocato in fondo all'ultima pagina, non riporta firma e descrive la tipologia di giocattoli futuristi che i bambini dovrebbero utilizzare, secondo l'ideologia del movimento, considerando frutto dal passatismo i soliti giocattoli che, anche allora, venivano regalati ai bambini, cioè trenini o bambole. Anche i giocattoli, quindi, avrebbero dovuto spingere i bambini alla reazione, all'entusiasmo, persino alla guerra. Il trafiletto, che pone alla luce un argomento banale e di poca pregnanza culturale, si chiude con queste parole: <<[...] il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poiché lo manterrà giovane, agile, aitante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo. E dopo di ciò, non ci resta che congratularci col poeta Marinetti, il quale, senza farci spendere neppure un centesimo, ci procura dei graziosi passatempi>>³⁰⁷. Ciò che emerge, dunque, dall'analisi delle pubblicazioni giornalistiche napoletane ed americane, quest'ultime direttamente legate ai Napoletani stabilitisi a New York, è che il movimento futurista ha sicuramente una sua diffusione ed un impatto notevole sulla cultura partenopea, ed italiana tutta, ma viene comunque relegato ad una marginalità artistica, pur con un fondamentale valore ed una profonda influenza sulla cultura meridionale di inizio Novecento. In America il movimento vive sulla scia della popolarità italiana, gonfiata probabilmente dai giornali e dalle descrizioni delle movimentate serate futuriste; forse i nostri emigrati non comprendono a fondo quale siano i valori e i gli ideali di Marinetti e compagni, nonostante la pubblicità e la diffusione sia massiccia anche negli Stati Uniti. Ciò che in questo contesto ci interessa profondamente è proprio l'eterogeneità delle visioni e dei giudizi sul movimento, in un ambito culturale complesso come quello di una Napoli binomiale, a cavallo tra passato e futuro.

³⁰⁶ Cfr. Eisenherz, *La città delle Zitellone. Poesia futurista dedicata alle donne brutte e alle donne vecchie*, in <<La Follia di New York>>, 17 settembre 1916.

³⁰⁷ - -, *Il giocattolo futurista*, in <<La Follia di New York>>, 20 giugno 1915.

APPENDICE AL PARAGRAFO 1.4.2

- **G. Blas, *Parole in libertà (provvisoria)*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 aprile 1914:**

<<Tam! Discorso + esercito

+ marina potente

= nuovi cànoni

per il contribuente

Promesse – Tripoli

Bel suol d'amor + spese

per scuole = tegola

sul collo del paese

Ferrovie + bonifiche

Bum! Capire latino

Tasse + tasse

Povero tergo del cittadino

Parole patriottiche

Moltiplica per 100

Imposta sul reddito

Tariffe inasprimento

Pene arcistramoltissime

Per *lacrimarum valle...*

Pene che ci minacciano

Zum! Zum! Pene alle spalle...

Tributi aggravati trànghete

a tutto a tutti a tutte

Appalti, aste...fermiamoci

perché son aste brutte!..

Suonatori che mutano

Sottrazione addizione

= la medesima

suonata a Pantalone

Catenacci nuovissimi

+ come e non fu

Aglione al posto solito

= l'avrai tu!

Pim! Imposta sul suolo
Pom! Pim! Aumento grano
Ossia zompa cetriolo...
Salute all'ortolano!...>>

- **Ironheart, *Il rincaro della carne. Canzone futurista*, in <<La Follia di New York>>, 17 aprile 1910:**

<<[...] solo una spiegazione:
non ho fatto un sonetto,
ne ho scritta una canzone,
petrarchesca o leopardiana,
per la semplicissima ragione
che oggi è in gran voga
la lira futurista.
E poiché, da parecchi giorni,
ovunque il guardo si giri,
non si vedono che libri... futuristi,
e ne ho visti
in diversi Caffè
e perfino in una birreria,

e ne sono state invase
le redazioni di tutti i giornali
e specialmente quella della “Folli”
io, a furia di leggerli,
non sono impazzito,
ma mi è venuto un tale prurito
che non ho potuto resistere a la tentazione
di scrivere in difesa de la carne questa canzone
nel metro che oggi giorno si usa
da tutti i discepoli
da tutti i cultori
e i propugnatori
de la libera Musa>>.

- **Sandro, *Macchiette napoletane. La pittura futurista*, in <<La follia di New York>>, 5 febbraio 1911:**<< [...] fu allora che venne in America, ad aumentare il numero degli spostati. Già... ad aumentare il numero degli spostati, perché l’America è refrattaria all’arte, perché in America incontran fortuna soltanto i pizzicagnoli, i “barristi”, i salsicciai, i venditori di “bananes” e di “pinozze” e i fabbricanti di “cider” e di “soda—water”. Qui, il povero artista, dovette rassegnarsi a vederne e a sentirne di tutti i colori. [...] E in attesa del ritratto...salvatore, il pittore Rubanelli si dedicava alla letteratura e s’interessava specialmente del movimento letterario futurista capitanato dal poeta Marinetti. Così fu che un giorno egli lesse il manifesto dei pittori futuristi. Non l’avesse mai letto! Si sentì attratto

verso il futurismo come da una calamita! Divenne futurista anche lui e riprese i pennelli per consacrarsi interamente alla pittura futurista.

-Pitture futuriste nun 'nce ne stanno ccà – egli disse tra sé- Voglio fa cos'e pazze, voglio fa... [...]

E Italo Stanco (novelliere) - Per le sette trombe dell'Apocalissi, togliti dalla testa una simile idea! Se hai ancora il cervello a posto, lascia stare il futurismo. O vuoi finire davvero in un manicomio? [...]>>.

Il povero pittore, nel suo periodo futurista più acuto, realizza il ritratto della moglie morta di un certo Antonio Cerbo, contrattore del Bronx, ma questi non lo pagherà, perché il ritratto “futurista” non assomiglia per niente alla moglie defunta. In attesa del “check”, come viene riportato nel testo, si giungerà ad una discussione sul concetto di “simmetria”, intesa dal Cerbo come “somiglianza all'originale”, mentre Rubanelli afferma che nella pittura futurista non esiste la simmetria, palese scusa per giustificare un lavoro pessimo. La Macchietta si conclude così: <<il pittore Rubanelli si è già rivolto ad un avvocato... e così, fra giorni, sapremo come finirà la vertenza tra la pittura futurista la simmetria del signor Cerbo>>.

- **Eisnherz, *Storiella semi-futurista di un Poeta (che in parentesi, è il sottoscritto)*, in <<La Follia di New York>>, 5 marzo 1911:**

<<[...] o donna,
che d'umiltà vestuta,
te ne rimani muta
come una statua, ahimè...
non hai tu, dunque, un cuore,
un'anima non hai,
se spasimar mi fai,
piangere e delirar?
Io futurista ancora
non sono diventato,
sebben mi abbian tentato

libri d'ogni color,
che mi han mandato da
Milano assiduamente,
con cura paziente,
con mèmore pensier...
Però se oggi la bussola
Tu perder mi farai,
futurista, vedrai,
anch'io diventerò.
Così potrò cantare
Le corna al gentile sesso,
e insolentir più spesso
contro il moccioso amor
[...]>>.

- **Sandro, *Un poeta futurista italo-americano*, in <<La follia di New York>>, 5 aprile 1914:**

<< [...] - si sapisseve che puisia ch'aggio fatto!

- Na puisia futurista?
- Se capisce! Na puisia futurista!
- Fancella sentere, Marcantò!
- 'A vulte sèntere...
- Sì sì, 'a vulimmo sentere!

E Marcantonio Battilocchio si mise a leggere ad alta voce:

- Fri, fri, fri, fri, fri!...
- Ma scusa- domandò il pittore Mario Rubano [...] - 'o titolo non 'o ddice?...
- Ah, già me n'era scurdato. 'O titolo è cchisto: "La storia d'una sbornia-Poesia futurista dedicata ad Aldo Palazzeschi".
- bè, jammo dicenno!

-Ma stateme a ssentere, se no, nun 'a leggo!

-Marcantò fa ampresa...

E Marcantonio, con la sua voce stridula:

Fri, fri, fri, fri, fri

Fra, fra, fra, fra, fra

Una volta, come al solito,

non avevo neppure un soldo in tasca;

ero così disperato

e così amareggiato

che c'era come una tempesta...

nella mia povera testa

Lo stato mio muoveva a pietà...

Fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa

Tara-ta tà ...

Una risata generale coronò l'esilarantissimo preambolo del componimento futurista di Marcantonio Battilocchio, il quale, però, non si scompose, chè, anzi continuò a leggere con più calore e con maggiore entusiasmo. [...] Mentre i presenti si accingevano a ballare intorno a lui una tarantella napoletana, così disse, assumendo un'aria piuttosto marinettesca e sforzandosi di dominare invano il babelico coro: - Signori, i futuristi non si curano né della risate, né degli insulti, né degli sberleffi della gente che non capisce! Io vi compatisco, dunque, e continuo a leggere la mia poesia- [...] Un potentissimo "vernacchio" coronò quest'altra parte del componimento poetico futurista di Marcantonio Battilocchio. Era stato "more solito" il pittore Rubano.

Tu sempre puorco sì! – disse Marcantonio Battilocchio..., Tu faie scuorno a 'e napulitane! Ma i futuristi non si lasciano sopraffare da simili incidenti. Essi sono oramai abituati a sorbirsi i "vernacchi" del volgo e non soltanto i "vernacchi" subiscono, ma ricevono, quando parlano in pubblico, proiettili d'ogni genere, come a dire: patate, pomodori fradici, banane, torsoli di cavoli, ecc. Io, dunque, continuo a leggere il mio parto- >>>.

(La macchietta si conclude con un finale a sorpresa)

<<[...] l'altro giorno incontro il pittore Ruotolo all'angolo di Spring e La Fayette Streets.

- Bè – mi dice – nun saie niente? Marcantonio Battilocchio è asciuto pazzo!
- Overo? ...
- L'hanno purtato 'pazzaria cinche o sei juorne fa..-
- Povero Marcantonio! Ma'nce àie colpa tu, sa, si isso è asciuto pazzo...
- E pecchè?
- Pecchè liha fatto ascì pazzo 'o futurismo!... Sì tu non 'nce parlave era meglio!...
- È segno can un l' à capito... 'O futurismo nun fa ascì pazzo a nisciuno!
- Ma Battilocchio è asciuto pazzo! È stato nu libro 'e Palazzesco ca l'à tuccato 'o cerviello...Povero Battilocchio!>>.

- **Corazon de Hierro, *La canzone futurista de lo sputo*, in <<La Follia di New York>>, 15 febbraio 1914:**

<< me ne andavo l'altro ieri,
a zonzo, in compagnia dei miei pensieri,
che a dire la verità, sono quasi sempre
neri.
Per la strada di Bowery rumorosa
dove i treni, i carri elettrici
e i veicoli d'ogni specie
non hanno mai posa;
dove la gente cenciosa
si accalca sul marciapiede,
senza curarsi un corno
delle persone che hanno fretta di camminare;
dove ad ogni passo si vede

lo spettacolo nauseabondo
de la più lercia e più marcia miseria umana
e s'incontrano de le donne
luride, inebetite, congestionate,
innanzi tempo invecchiate,
che furono, forse, ne la loro gioventù,
leggiadre come le Madonne,
che, a edificazione de le pinzocchere
e degli esteti,
[...]
Per quella Bowery me ne andavo a zonzo
-Strada di delitti e di rapine-
Dove passano di giorno e di notte
Frotte di sartine,
di canzonettiste, di ballerine,
di [...] ³⁰⁸
e di squaldrine
nonché di spie, di poliziotti, di ruffiani,
di negozianti
e di venditori ambulanti [...].
Qui un poliziotto
può condurre in prigione
chi gli pare, che gli piace
Perché con un uomo grosso, grande,
c'è poco da scherzare...
Se ruba Tizia un pezzo di pane,
perché è un nullatenente,
viene di botto
trascinato in carcere come un cane.
a stuzzicar la gente
che cammina in pace per la sua via [...] >>

³⁰⁸ Parola incomprensibile perché la pagina del giornale è poco leggibile.

<< [...]Se ruba caio un milione,
perché è un caporione
de la finanza o de la politica,
tutti i giudici gli danno ragione.
Conseguentemente,
se la polizia
è quasi costretta al “dolce far niente”
si capisce com’essa sia
occupata continuamente.
Ed ecco perché lettor mio,
non so se futurista
o passatista,
ecco perché io sono stato
come un rio
malvivente
arrestato,
e la bellezza di cinque dollari di multa ho pagato
senz’ avere neanche...sputato>>.

- **L'ex Turco di Ritorno, Letteratura...futurista, in <<La Follia di New York>>, 6 settembre 1914:**

<<si sono mai visti, in una poesia qualunque dei due emisferi idioti più perfetti di certi scrittori del “futurismo avanzato”? Gli “oh!” e gli “ah!” esclamativi, che vi sono sparsi a piene mani, interpolandoli con degli “eh!” e degli “uh!”: il non intendere le più semplici osservazioni: il ripetere quattro, cinque, dieci volte le stesse frasi puerili: la fuga di pensieri emotivi significati mediante la insoffribile “prosa poetica” alla Gessner; i parallelismi più strampalati, che non dicono nulla perché nulla hanno a dire: le enumerazioni stucchevoli come gli articoli d’un inventario: un modo di esprimersi senz’altro merito che- quello detto da uno di loro- o quasi- Carlo Morice- una vanità di sillabe”: i cascami di forma e le racimolature di frasi incomprese e sfacciatamente mutilate: un linguaggio, che ricorda a volte il cinguettio senza

senso comune delle balie ai loro lattanti e a volte l'immondo turpiloquio dei bordellieri. Tutte queste cose insieme offrono il quadro più fedele che immaginar si possa della scimunitaggine umana. Gli ammiratori di tale roba, che essi qualificano siccome bellezze di primo ordine, subiscono ciò che Max Nordau chiama la suggestione d'un'assicurazione recisa. E si sa che basta un'assicurazione recisa per indurre gli ipnotizzati a mangiar patate crude per aranci>>.

CAPITOLO II

IL FERMENTO TEATRALE A NAPOLI NEL DECENNIO 1910-1920

2.1 Radici ed innesti: la complessità artistico-culturale italiana, napoletana ed italo-americana tra il 1910 e il 1920

Napoli instaura un forte rapporto con l'Italia settentrionale, non solo dal punto di vista culturale, ma soprattutto economico, così come mantiene i legami costanti con l'Estero, non solo con i Paesi europei, ma anche con gli emigrati italiani in America. Questo influenza notevolmente il percorso di numerosi artisti partenopei, evidenziando l'ineludibile processo di trasformazione che caratterizza tutta la società italiana, all'inizio del Novecento.

Appare evidente, quindi, che il nostro percorso di ricerca non si può ridurre solo all'osservazione di uno spazio geografico limitato; infatti, attraverso i paratesti e le fonti che consideriamo ormai imprescindibili come i giornali dell'epoca, osserviamo che in realtà la Prima Guerra Mondiale non può essere considerata, in effetti, un evento unicamente distruttivo e deleterio per la produzione artistica napoletana. L'evento bellico, peraltro svoltosi al fronte, rappresenta invece motivo di reazione e di creazione da parte degli artisti napoletani, tanto da poter definire questo processo "un conflitto al conflitto stesso"¹: tutti i generi teatrali, soprattutto il Varietà, ma anche la

¹In riferimento alla Prima Guerra Mondiale, in occasione del centenario dell'entrata in guerra dell'Italia, 1915-2015, sono numerose le manifestazioni culturali, i momenti di incontro rivolti alla commemorazione o alla descrizione di nuovi percorsi di ricerca, in tutta Italia ed Europa.

Ricordiamo tra le più recenti pubblicazioni quelle che si occupano della sfera del privato, attraverso lettere, diari e memorie, ma tralasciando il teatro:

M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2008;

A. Cazzullo, *La guerra dei nostri nonni. 1915-1918: storie di uomini, donne, famiglie*, Milano, Mondadori, 2014;

S. Hertmans, *Guerra e trematina*, Venezia, Marsilio editore, 2014;

M. Isnenghi, *Ritorni di fiamma. Storie italiane*, Milano, Feltrinelli, 2014;

A. Gibelli, *La Grande Guerra. Storia di gente comune 1914-1919*, Roma, Laterza, 2015;

M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, Il Mulino, 2015;

canzone, l'opera lirica, il melodramma, la prosa ed il teatro dialettale, sopravvivono, pur con grande difficoltà, all'ondata della guerra.

Questo accade a Napoli, ma il processo di reazione al conflitto sembra coinvolgere tutti gli artisti italiani, napoletani compresi, che, accomunati dall'arte, contribuiscono, volontariamente o specificatamente, al progetto del Teatro del Soldato.

Si scopre, infatti, grazie all'osservazione attenta di alcune lettere ed articoli, pubblicati tra le pagine di alcuni famosi periodici artistici napoletani, che gli

L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

Numerosi anche i nuovi siti on line dedicati alla Prima Guerra Mondiale, che ci forniscono, insieme ai siti delle Università italiane, le informazioni sulle più importanti conferenze e sui seminari rivolti a determinati personaggi o argomenti legati alla Grande Guerra in Italia:

www.lagrandeguerra.net, sito in cui vengono elencate le principali manifestazioni legate alla commemorazione, i musei e gli eventi; www.centenario1914-1918.it, portale in cui vengono inseriti documenti, notizie su convegni e mostre in tutta Italia, riferimenti anche agli spettacoli teatrali dedicati alla Prima Guerra mondiale, in scena durante il 2014 e 2015. Ricordiamo, a proposito, *L'ultima estate dell'Europa*, di Giuseppe Cederna, o *L'Internazionale* di Roberto Bracco, regia di Giovanni Meola, entrambi in scena durante la stagione 2014-2015, oltre al duplice spettacolo di Mario Perrotta, *Prima Guerra Quattordicidiciotto* e *Milite ignoto Quindicidiciotto*. Anche le compagnie emergenti si soffermano sul racconto della Prima Guerra Mondiale, come Isola Teatro e lo spettacolo *Friendly Feuer. Una polifonia europea*, che ha debuttato al Napoli Teatro Festival Italia 2015.

Roberto Bracco firmò diversi testi che contenevano riferimenti alla Prima Guerra Mondiale. Ricordiamo, oltre a *L'Internazionale* del 1915, anche *L'amante lontano* del 1916, *L'ucchie cunzacrare* e la versione italiana *Gli occhi consacrati*, entrambi del 1916, *La culla* del 1918. Nella prefazione a *La culla*, in R. Bracco, *Teatro*, Lanciano, Carabba, 1938, l'autore riporta: << questo dramma fu scritto nel luglio 1917 e pubblicato da <<La lettera>>. Se ne proibì la rappresentazione che fu poi consentita a richiesta dal tenente Gallippi, valoroso soldato, scrittore e fervido filodrammatico – di cui ebbi a piangere la morte e m'è cara la memoria>>.

Antonella Di Nallo inserisce, all'interno del suo contributo *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Carabba, 2003, un elenco dei testi teatrali e delle novelle di Bracco, elencandone le pubblicazioni sulla stampa periodica, indicando il giornale e la data della pubblicazione.

Anche la Rai e i suoi archivi rientrano nel progetto di commemorazione: www.grandeguerra.rai.it, Patrocinato dal MIBAC, il portale www.movio.beniculturali.it riporta numerose fotografie riguardanti la Prima Guerra Mondiale.

Il grande archivio in cui confluiscono gli archivi minori europei: www.europeana1914-1918.eu raccoglie le storie delle famiglie e dei privati, invitando i navigatori a consegnare le proprie memorie; indica, anche, vari eventi o mostre dedicati alla Grande Guerra. All'interno di questo sito sono conservate anche alcune foto riguardanti il Teatro del Soldato, indicando come fonte il Museo Centrale del Risorgimento. Noto è anche l'Archivio Pieve di Santo Stefano per quanto riguarda i documenti diaristici.

Il portale www.itineraridellagrandeguerra.it, prettamente storico, fa riferimento ad alcune specifiche regioni, cioè Friuli Venezia Giulia, Trentino, Lombardia, Alto Adige, Veneto.

www.cadutigrandeguerra.it pubblica l'albo dei caduti della Grande Guerra.

Anche sul portale www.14-18.it compaiono alcune foto riguardanti il Teatro del Soldato, alcune uguali a quelle pubblicate su www.europeana.eu.

Anche il portale dell'Esercito Italiano pubblica alcuni approfondimenti: www.esercito.difesa.it.

artisti, non solo vengono reclutati come soldati, ma continuano la loro attività artistica anche sul campo di battaglia. Emergono, dunque, lettere inviate ai familiari o ai colleghi, utilizzando il giornale come mezzo di comunicazione, tra le cui pagine si descrivono le condizioni in battaglia o si richiedono abiti e oggetti di scena, oltre ai generi di prima necessità.

La Guerra spinge gli artisti a produrre, a reagire, dimostrando la difficoltà della messinscena, per mancanza di mezzi e di denaro; non possiamo affermare, però, che i teatri napoletani siano stati sottoposti a totale chiusura, soprattutto dopo la disfatta di Caporetto o durante gli anni centrali della guerra, poiché i giornali dell'epoca ci dimostrano la grande diffusione dei cartelloni, l'afflusso di pubblico, il desiderio di distogliersi dal pensiero di morte e di distruzione²: questo, dunque, appare un riscontro di notevole importanza, tralasciato in passato e in realtà sotto gli occhi di tutti.

Il problema fondamentale è che al di là della distinzione tra gli autori del cosiddetto Teatro d'Arte, in lingua napoletana o in lingua italiana, tra i testi del teatro dialettale comico e gli spettacoli del Varietà - quest'ultimo considerato un genere innovativo se letto attraverso le interferenze della satira, della sceneggiata, della canzone e dello stesso teatro sintetico futurista - esistono dei legami costanti, inscindibili e non analizzabili singolarmente. È necessario, dunque, sottolineare le commistioni e le ramificazioni che derivano dai testi di autori importanti, a loro volta poeti e autori di canzoni, non dimenticando la diffusa formazione giornalistica che caratterizza la maggior parte dei drammaturghi e dei poeti di questi anni.

Come affermano sia Vittorio Viviani che Ugo Piscopo, Scarpetta rappresenta l'autore fondamentale, e profondamente innovativo, in questo complesso passaggio tra la tradizione teatrale ottocentesca e l'evoluzione sociale verso un mondo borghese. L'innovazione presente nell'opera di Scarpetta, e nell'ottica espressa dall'autore napoletano attraverso i suoi testi ed i suoi personaggi, è fondamentale nell'osservazione del passaggio verso il nuovo

² Nel paragrafo dedicato specificatamente al periodo bellico e alle notizie provenienti dal fronte, riguardanti anche il Teatro del Soldato, ci soffermeremo accuratamente anche su questi elementi.

secolo³. Il concetto di rinnovamento, ma soprattutto di “riforma teatrale”, che nasce, effettivamente, con Scarpetta e che produrrà elementi eterogenei, è fondamentale e costante nell’osservazione della produzione artistica e culturale dei primi anni del Novecento.

Se da un lato gli artisti e gli autori del decennio 1910 - 1920 osservano incerti il connubio contrastante tra l’affannosa ricerca di una “fuga esterna”, tra i contatti con l’Estero e con le altre culture e il ritorno effettivo alla lingua e alla tradizione, in realtà, oggi, appare evidente che la caratterizzazione binomiale, o meglio, sempre più eterogenea, della produzione artistica partenopea di inizio Novecento, altro non è che l’esplicitazione più originale e specifica della sua natura, di cui questa cultura non ha mai perso la connotazione.

Ciò che avviene effettivamente nel decennio artistico e culturale 1910-1920 a Napoli è un processo che non può essere catalogato attraverso categorie, ma che deve essere necessariamente osservato nella sua completezza, non tralasciando le fondamentali interferenze dei movimenti politici e delle trasformazioni economiche e sociali che investono la città.

Le osservazioni del Verdinois evidenziano alcuni elementi utili per comprendere le posizioni di alcuni personaggi del giornalismo e della cultura napoletani, appartenenti, come il Verdinois, appunto ad una generazione precedente⁴.

³ V. Viviani, cit., pp.647, 649: <<la morte di Antonio Petito coincide con la caduta della Destra Storica e con la crisi torelliana e mastrianesca. L’età di Eduardo Scarpetta che seguì fu caratterizzata dagli effetti ch’ebbe nel Mezzogiorno il così detto “Trasformismo” con l’avvento della Sinistra al potere: cioè della classe dominante borghese, ambiziosa di porsi alla guida del Paese[...]. Gli stessi teatri regionali che sorgevano con una loro fisionomia municipale erano manifestazioni nelle quali il popolo, presente nel melodramma risorgimentale ormai in declino, si rivelava attraverso una mediazione revisionistica piccolo-borghese, sia nella specie di un populismo macchiettistico, che in quella di un quietismo moraleggiante e pittoresco>>.

⁴ F. Verdinois, cit., pp. 217-218, 220: <<per buona sorte non sorge più tra noi e il resto d’Italia la gran muraglia; l’ha abbattuta il soffio potente delle nuove idee, ed ora sulla macerie ammontate passano ogni giorno, venendoci di fuori, promesse e speranze, nella quali noi ci riposiamo e ci confortiamo, lieti e superbi di considerarle come cosa nostra. Di fuori anche applausi ed incoraggiamenti c’erano venuti, quando le prime aure s’erano confuse ed un nome nostro, uscendo dal chiuso di questa terra ignorata, passava trionfante su quelle macerie e andava a respirare all’aperto, facendo vedere quanti elementi di forza avesse in sé questa regione vergine ed inesplorata, che ricchezza d’ingegno e di cuore e di studi portasse al patrimonio comune. [...]Ma prima un altro punto bisogna determinare; mettere cioè in sodo questo carattere d’immutabilità e d’isolamento del nucleo drammatico napoletano ed ammettere questa dispiacevole verità che que’ nostri autori non si sono mai lasciati trascinare dal movimento artistico generale, rimanendo attaccati, più che non si convenisse, alle tradizioni e facendo

È sicuramente accertato l'influsso della cultura francese sulla produzione artistica e letteraria italiana, e soprattutto napoletana. Ritornando al carattere innovativo del teatro di Scarpetta, Ugo Piscopo sottolinea ripetutamente il ruolo del drammaturgo ed artista napoletano, il quale, proprio perché attento alle trasformazioni sociali e politiche a cui va incontro la città, si spinge ad esaminare la nuova classe borghese, che assume un ruolo destabilizzante rispetto ai vecchi equilibri, cioè rispetto al ruolo della nobiltà e del popolo⁵.

A questo punto è necessario dare rilievo agli eventi e alle vicende teatrali che si sono susseguiti nel corso del decennio 1910-1920, e che sono a dire il vero numerosissimi, poiché ancora oggi è possibile leggere queste notizie conservate tra le pagine dei giornali dell'epoca. Non parliamo solo di quotidiani, ma nello specifico anche dei periodici artistici, pubblicati a Napoli, attraverso le cui pagine si approfondisce la questione sul teatro italiano e partenopeo in costante trasformazione. Nonostante alcune di queste riviste siano specificatamente legate ad un genere, teatrale o musicale⁶, esse ci trasmettono delle testimonianze riguardanti il grande movimento artistico e autoriale in corso in quegli anni. L'analisi della situazione artistica napoletana comprende anche l'osservazione di ciò che di nuovo si instaura su una base, non solo partenopea ma anche nazionale, di per sé già complessa, come le notizie riguardanti gli artisti e la guerra, la fondazione del Teatro del Soldato, e gli effetti dell'emigrazione sugli artisti partenopei, e soprattutto sul pubblico degli Italiani in America, che costituiranno gli argomenti fondamentali dell'intero capitolo.

Non solo articoli, ma anche recensioni, che per il loro contenuto rappresentano vere e proprie testimonianze storico-artistiche, e per il loro stile

vie più notare questo loro attaccamento dall'adesione superficiale e momentanea fatta alla rinnovazione dell'arte.. >>.

⁵Cfr. U. Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, cit., pp. 30-31: << la rivoluzione teatrale del Novecento, esplosa inizialmente ad opera delle avanguardie storiche e dintorni, ha un retroterra complesso e articolato, in cui si colloca anche Eduardo Scarpetta, attore di eccezionale talento, ma anche istintivo, che viene svolgendo un suo discorso, in cui si coniugano molteplici fattori e termini di problemi. Questi, se riguardando innanzitutto e formalmente le situazioni culturali napoletane, si rapportano, anche per via mediata, ad un orizzonte più vasto di realtà in movimento, dove si comprendono il teatro in vernacolo italiano, le ipotesi di costruzione di un teatro nazionale, le inquietudini che attraversavano il mondo teatrale europeo>>.

⁶ Questo percorso di ricerca non si occuperà specificatamente di musica.

aprono la strada ad un'attenta analisi di una lingua che non è solo giornalistica, ma critica, e soprattutto ben diversa da quella utilizzata oggi⁷.

In questo contesto è necessario distinguere ulteriormente il decennio in due fasi, proprio perché l'avvento della Prima Guerra Mondiale genera inevitabili ed ulteriori trasformazioni: immaginiamo, dunque, una produzione artistica alle prese con lo sconvolgimento culturale post unitario, in cui la compresenza di generi e teatri rende la città di Napoli uno dei centri più produttivi di tutta Italia, e dall'altro lato, invece, l'ulteriore sconvolgimento inferto dall'evento bellico, che si trascina dietro anche l'impatto violento con il Futurismo.

A questo proposito appare interessante l'intervento pubblicato su <<Il Marzocco>> del 15 ottobre 1916, rivista letteraria fiorentina che presenta lunghi articoli con un forte taglio saggistico. Parliamo, dunque, di un articolo scritto e pubblicato a guerra inoltrata da Diego Angeli che, analizzando le produzioni francesi ed italiane, descrive le nuove tendenze del teatro italiano. È inevitabile che, ancora una volta, la volontà di cambiamento sia esplicita, addirittura si evince la volontà di allontanamento dal teatro francese, a lungo considerato modello principale per il teatro italiano⁸.

Dall'articolo sembra emergere, però, una volontà di recupero del classicismo, dell'austerità, un'eliminazione del patetismo, ancora predominante nel teatro francese e nel dramma borghese, dovuto ad un persistente influsso proveniente dal melodramma. Bisogna sottolineare, ancora una volta, che queste osservazioni sono riferibili al 1916, anno in cui la guerra non è ancora

⁷ Alle recensioni e alle firme della critica teatrale napoletana è dedicato un paragrafo all'interno del III Capitolo.

⁸ D. Angeli, *Teatro d'oggi e teatro di domani*, in <<Il Marzocco>>, 15 ottobre 1916: << [...] si può dunque dire, senza timore di comprometersi troppo, che a guerra finita, le nuove opere teatrali saranno più semplici e più nude. Meno didascalie descrittive, meno sottigliezze, meno anomalie psicologiche. Si vorranno avere azioni più rapide, dialoghi più semplici, passioni più intense. Niente di guerra- intanto- o per lo meno la guerra non farà che sfiorare l'azione senza comparire sulla scena. Tentativi di questo genere non hanno avuto nessuno buon successo e perfino il cinematografo ha dovuto abbandonarli. E soprattutto nessuna esposizione di casi patologici e morbosi. [...] I sentimenti tormentati, le azioni impennate sopra uno <<stato d'anima>> che si prolunga all'infinito senza movimento visibile, le sfumature della passione o di quella che si crede tale, i piccoli casi di psicologia morbosa, i caratteri di eccezione, gli amori cerebrali e le voluttà alessandrine, in una parola tutto il bagaglio patologico che ci ha diletto o tormentato per un così lungo periodo di anni, sarà ancora possibile dopo la guerra? Io credo di no e già si vanno delineando azioni vigorose e volenterose perché il suo ritorno sia reso impossibile. >>.

conclusa, ma ha di certo già influenzato notevolmente, ed inevitabilmente, il pensiero e il gusto artistico degli Italiani.

Già nel 1913 <<Il Marzocco>> pubblica, in prima pagina, un lungo articolo di Luciano Zùccoli, in cui si evidenzia fortemente il rifiuto del passato, identificato soprattutto con l'aridità del capocomico e con l'eccessiva attenzione nei confronti del teatro francese che ha condotto ad una diminuzione della produzione di testi e di messinscene di autori italiani. Evidentemente il successo di pubblico, che ama soprattutto le pochades e i vaudevilles, spinge impresari e capocomici ad acquistare testi minori francesi – quelli, cioè, che in Francia non hanno più alcun successo - escamotage che da un lato porta lautissimi guadagni alle compagnie, dall'altro pone in secondo piano la presenza dei grandi autori italiani sulle scene⁹.

Se nel 1916 <<Il Marzocco>> auspica un ritorno al classicismo teatrale, riportando i grandi autori italiani sulla scena, eliminando il patetismo e l'elemento francese, tre anni prima lo stesso giornale si scaglia contro il predominio delle produzioni francesi ed estere, di cui Roberto Bracco si occupa ripetutamente, osservando la diaspora e la traduzione selvaggia dei testi italiani, e temendo per le sorti della sua produzione.

Nel 1910 <<La Maschera>> pubblica un lungo articolo sulla critica teatrale, mettendo a confronto gli scritti del passato e quelli contemporanei. Anche in

⁹L. Zùccoli, *La riforma del teatro di prosa*, in <<Il Marzocco>>, 13 luglio 1913: << [...] ma perché il capocomico è così duro in Italia con l'autore italiano? È quello che vado chiedendomi da molti anni con un'ansia che non saprei descrivervi. Mi hanno spiegato che ciò dipende dall'importazione sovrabbondante del teatro francese, di cui tutti dicono corna, compresi i capocomici. Ci sono, pare, dei lavori francesi che gl'importatori italiani affidano ai capocomici italiani con l'obbligo assoluto, qualunque ne sia l'esito, qualunque sia il giudizio del pubblico, di rappresentarli per parecchie sere su tutte le piazze italiane. Questi lavori a ripetizione ostinata sono moltissimi, scelti tra i peggiori del teatro francese, alcuni anzi mai rappresentati e tali da non rappresentarsi mai in un qualsiasi teatro di Francia; e per questi lavori stranieri di cui gli stranieri non vogliono, i capocomici italiani sono obbligati a essere avari nelle ripetizioni dei lavori italiani, anche quando questi si possano giudicare come successi o grandi successi. [...] E la critica? Ma se il maggiore numero dei giornali hanno critici i quali non desiderano e non chiedono e non lodano che roba francese; e se non protestano quando con roba francese stupida e immorale si truffa il pubblico; e se i critici, nove su dieci, fanno il critico per divertimento o per ozio o per leggerezza; e se critico e capocomico sono il più delle volte legati a doppio filo, perché il critico è anche autore e, - diciamola cruda, - ha naturalissimo e urgentissimo bisogno del capocomico, e forse non fa il critico se non per arrivare al capocomico? Per tutte queste ragioni e per altre, che sarebbe troppo lungo enumerare, mi sembra che prima di tentare una riforma diretta sul teatro di prosa, bisogna tentarla intorno al teatro. Oggi l'educazione intellettuale del pubblico è fatta dai giornali: sarà un'educazione modesta, svelta, fugace, ma è... e i giornali italiani non hanno spazio e pensiero che pel teatro francese; e il pubblico si abitua a non aver tempo e quattrini che pel teatro francese; e di nomi e di titoli francesi è rimpinzato quotidianamente il suo cervello>>.

questo caso compare lo spettro del teatro francese, ma è importante, qui, osservare il commento dell'autore, Cesare Levi, il quale difende la buona produzione francese, non apprezzata invece dai giovani del tempo¹⁰.

Il percorso affrontato attraverso questi articoli è un viaggio a ritroso che ci fa comprendere come la presenza e l'influsso del teatro francese, all'inizio del Novecento, rappresenti oggetto di dibattito, all'interno degli ambienti teatrali italiani. Nell'articolo di Levi, del 1910, si parla di "protezionismo", di noia nei confronti degli autori francesi da parte dei giovani autori italiani. La volontà di rinnovamento, che alcuni decenni prima nasceva grazie all'impatto con il mondo artistico e culturale francese, all'inizio del nuovo secolo vede la diffusione di un'attenta analisi delle francesizzazioni teatrali in Italia.

Il pubblico colto si affida ad un'osservazione più attenta dei testi francesi, distinguendo quelli di qualità, in voga nel passaggio tra i due secoli, e quelli di solo interesse commerciale, che si diffondono nel corso del decennio analizzato. Infatti, l'influsso francese, durante il decennio 1910-1920, continuerà ad esistere in Italia, ma attraverso spettacoli minori: ecco perché nel 1916 Angeli propone un ritorno al classicismo, a quel teatro francese di qualità che si lodava nell'Ottocento e che allora non opprimeva con traduzioni e produzioni infime i grandi autori del nostro Paese, ma conviveva felicemente con i grandi testi italiani.

Quindi, piuttosto che parlare di netto rifiuto del teatro francese, bisogna considerare che il teatro italiano, anche nel corso del primo decennio del Novecento, si confronta, ancora frequentemente e profondamente con le produzioni francesi.

Mettendo, dunque, a confronto le parole di Zùccoli e rileggendo quelle di Verdinois, è evidente che il teatro italiano è ancora legato a quello francese.

A Napoli la situazione appare ancora più complessa, in quanto il maggior successo è legato alle produzioni del Varietà, eredi anch'esse del Cafè-Chantant francese, piombato in Italia e nella città partenopea, trasportato dagli echi francesi o attraverso il ritorno in Patria degli artisti italiani divenuti famosi a Parigi.

¹⁰ Cfr. C. Levi, *Come si faceva la critica*, in <<La Maschera>>, 1 agosto 1910.

A Napoli coesistono con grande successo, oltre alle produzioni francesi, i testi in lingua napoletana, il dramma e la farsa, la musica e la canzone, la sceneggiata, le macchiette, il Futurismo e il Varietà, i grandi autori napoletani in lingua italiana come Roberto Bracco, l'opera e il melodramma e gli autori italiani di spicco, da Capuana a D'Annunzio. Tutto questo sembra continuare a ricevere l'influsso del mondo teatrale francese e alcuni testi d'oltralpe vengono tradotti in italiano o addirittura in lingua napoletana. Nel corso dei primi anni del decennio 1910-1920, Napoli acclama ripetutamente il debutto di *Chantecler*, atteso in città per mesi e pubblicizzato su tutti i giornali, nazionali e napoletani, scatenando un vero e proprio caso tra le firme della critica teatrale¹¹.

La disgregazione e varietà di cui parla Mario Cestaro, l'autore dell'articolo pubblicato nel gennaio 1915 su <<La Diana>>¹², indicata come negativa e caratterizzante la decadenza del teatro novecentesco, in realtà è necessaria e naturale in un periodo di sconvolgimento che, dal 1861 fino alla Prima Guerra Mondiale, scuote l'Italia e l'Europa intera.

Nonostante i critici e gli studiosi del tempo leggano con piglio pessimistico la situazione artistica, l'osservazione che possiamo fare adesso, ad un secolo di distanza, ci dimostra come le ramificazioni e le evoluzioni sviluppatesi in quegli anni, hanno, poi, reso ricco e complesso il teatro napoletano ed italiano anche nella nostra contemporaneità.

Anche nella comunità italiana in America, all'inizio del Novecento, il teatro italiano viene osservato attentamente; ricaviamo importanti notizie attraverso i numeri del già citato settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>. L'attore Guglielmo Ricciardi, per esempio, pubblica, sulle pagine di tutta l'annata 1910, un lungo diario, raccontando, attraverso la propria esperienza, parte della storia dell'evoluzione del teatro italiano in America, nello specifico a New York, dal 1890 al 1910. Ricciardi racconta la fondazione della Compagnia Rapone e il lavoro scenico di alcuni degli artisti napoletani in America, descrivendo anche gli spettacoli, citando gli aneddoti accaduti dietro le quinte e sul palcoscenico

¹¹ Evento a cui è dedicato uno specifico paragrafo, all'interno del III capitolo.

¹² Cfr. M. Cestaro, *A teatro*, in <<La Diana>>, gennaio 1915.

Dal 1911 in poi, Ricciardi si appresta a pubblicare dei racconti-macchietta, all'interno dei quali, ponendo come protagonisti gli artisti operanti a New York, la maggior parte dei quali napoletani, descrive episodi di vita nella comunità italiana in America, attraverso l'inserimento di vocaboli italo-americani che erano entrati a far parte del linguaggio comune degli Emigrati, e quindi anche degli artisti, nel processo di sedimentazione dei parlanti italiani in terra straniera.

All'interno delle pagine de <<La Follia di New York>> scorrono gli articoli dedicati soprattutto ad Enrico Caruso, ai suoi disegni, ai suoi successi, ai continui viaggi tra America ed Europa. I programmi teatrali riportano i successi dell'Opera, italiana ed europea, oltre ad alcune commedie napoletane e agli spettacoli di Varietà. Si ritrovano, anche tra queste pagine, articoli riguardanti le serate di beneficenza organizzate all'interno dei teatri, soprattutto durante gli anni in cui si svolge la Prima Guerra mondiale, e rivolte in questo caso agli emigrati, articoli che descrivono gli scioperi degli artisti¹³, la critica, l'allarme legato alle esose tasse che gravano sui cinematografi e sui luoghi di ritrovo dei Canzonettisti (in effetti non si ritrova la dicitura "Varietà", come in Italia, per questa tipologia di spettacolo)¹⁴.

¹³Appare interessante un piccolo trafiletto pubblicato su <<La Follia di New York>>, del 4 settembre 1910, in cui si descrive lo sciopero dei canzonettisti italiani a New York. Il Varietà newyorkese va in scena soprattutto nella sale dei Cinematografi, ed infatti lo sciopero nasce come richiesta degli artisti che chiedono paghe migliori. Anche in America, così come in Italia, si formerà la Federazione dei Canzonettisti, che nel nostro Paese prenderà il nome di F.A.V.I., di cui parleremo anche grazie ai numerosi contributi giornalistici fornitici dalla rivista napoletana <<Cafè-Chantant>>.

Il breve intervento della Redazione del giornale italo-americano, riporta: <<da diverse settimane i canzonettisti di New York sono in sciopero(*sic*) per aver chiesto invano ai proprietari dei cinematografi, dov'essi lavorano, un miglior trattamento ed una paga migliore. Il nostro giornale plaude a tutte le belle iniziative ed appoggia tutte le opere buone, ond'è che in questa occasione non può che essere solidale con i canzonettisti. Per valere le loro ragioni e tener alto il prestigio della loro classe essi hanno formata una federazione la quale si compone di circa 200 soci. Presidente della federazione è il sig. E. Migliaccio; vice presidente il sig. E. Carmelino. Lo sciopero ha già conseguito le prime vittorie, i proprietari di tre cinematografi ("La Fenice", 114 St, "Bottner", 150 St., New York; e "Donna Sara", Brooklyn) avendo accondisceso alle richieste degli scioperanti. Altri si tengono ancora duri, ma i canzonettisti, per far fronte alle loro necessità ed alle spese dello sciopero, hanno fittato per conto proprio l' " East Side Beaty Theatre", che è in Avenue A. tra le 14 e 15 strade. Ivi tutte le sere c'è concerto canzonettistico. Di tanto in tanto danno poi delle serate al "Teatro Garibaldi" di New York, al teatro Regina Margherita" di Brooklyn, ed al Cinematografo "Bella Napoli" di Paterson, N.J.; i cui proprietari simpatizzano con la causa degli scioperanti>>.

¹⁴Corferreum, *Cinematografi, canzonettisti e... cose affini!*, in <<La Follia di New York>>, 7 maggio 1911:<<in questa settimana c'è stato un grande scompiglio fra l'elemento canzonettistico italo-americano. Sono stati chiusi, nientemeno, che sedici Cinematografi. Ora è risaputo che in ogni Cinematografo lavorano in media una quindicina di artisti fra attori drammatici e comici, cantanti,

Tra le colonne del giornale italo-americano compaiono anche questioni “linguistiche” legate alle rappresentazioni degli spettacoli, soprattutto al genere dell’Opera, descrivendo, tra le righe, la tendenza conservatrice della cultura americana, che appare, così, più arretrata rispetto a quella eterogenea e produttiva italiana.

Nell’articolo firmato con lo pseudonimo “Il Campanaro Bolognese”, si annuncia il fiasco della stagione della Century Opera Company, nel 1914; i motivi sono palesemente descritti dal giornalista: <<finalmente, ringraziando Iddio, l’Orsa Maggiore e le altre costellazioni del firmamento, la “Century Opera Company” conchiudeva, sabato scorso le sue rappresentazioni, che – purtroppo!- furono settantadue e mercé le quali gli impresari Fratelli Aborn avevano il “toupe” (*sic*) di voler “liberare” il pubblico americano dal gioco della “musica forestiera”. Il criterio artistico di codesti signori (i quali, bisogna riconoscerlo francamente, hanno avuto l’abitudine di infinocchiare parecchi ricchi, che posano a Mecenati, inducendoli a snocciolare le “pezze” necessarie per tener aperto un teatro in pura perdita) fu il seguente: far cantare le opere in italiano da artisti che non sanno l’italiano e le opere in inglese da artisti che non sanno l’inglese, scritturando assolute mediocrità, elevando comprimari e coristi al grado di prime parti, pagando salari derisori e facendo la scimmia al Metropolitan. Il risultato fu quale doveva essere: teatri mezzo vuoti ed “esecuzioni” che gridavano vendetta dinanzi a Dio ed agli uomini. Vero è che la maggioranza dei giornali – alcuni per puro “sciovinismo” e altri per pregiudizio antieuropeo e antitaliano, gesuiticamente nascosto sotto ragioni nazionaliste – avevano, ogni mattina, la sfrontatezza di licenziare panegirici pel “Coditury”, tentando, così, di attirare i merli al paretaio: ma i merli la fecero in barba alle divette e il pubblico alla “Grand’Opera in English” della 63.a strada preferì, ostinatamente, i Cinematografi del Columbus Circle, dove si spendeva meno e si stava meglio. [...]>>¹⁵.

macchiettisti... *et similia*. Ne viene, perciò, di conseguenza che circa centocinquanta artisti sono condannati a starsene per qualche tempo con le mani alla cintola, in attesa che i proprietari (*sic*) dei Cinematografi non ottengano il permesso di riaprire i loro locali. La legge, questa volta, non scherza. Bisogna sborsare la bellezza di mille e cinquecento dollari, per poter ottenere il permesso di dare degli spettacoli teatrali e cinematografici! [...]>>.

¹⁵ Il Campanaro Bolognese, *A sipario calato...*, in <<La Follia di New York>>, 29 novembre 1914.

Il pubblico americano, ormai composto anche da numerosi italiani – ma agli spettacoli dell’Opera sicuramente potevano accedere solo quei pochi italiani abbienti- appare fortemente esigente, ama profondamente l’Opera italiana e non ne accetta l’esecuzione da parte di artisti e di cantanti non italiani, visto il successo d’oltreoceano di Enrico Caruso e di numerose voci nostrane. D’altro canto, il pubblico americano non ammette neanche la pronuncia inglese da parte di un non anglofono; il pubblico è diviso ma unito nella preferenza degli spettacoli in scena presso i Cinematografi, cioè gli economici e divertenti spettacoli di Varietà.

Alcuni anni prima, nel 1911, lo stesso giornale riporta, un articolo firmato dalla redattrice del <<N.Y. Musical Courier>>, Emma L. Trapper, che disegna un quadro preciso ed interessante sulla questione della lingua teatrale in America, visto l’enorme afflusso di immigrati da ogni parte d’Europa. I produttori americani tentano di tradurre i libretti d’Opera nelle varie lingue per permettere un maggiore afflusso di pubblico, anche straniero, che ormai affolla i quartieri di New York; il risultato, però, è l’indignazione degli intellettuali americani che avrebbero preferito osservare le produzioni in lingua originale: <<[...]il nostro maggior teatro d’opera in questo paese continua a dare opere poliglotte e gli americani di più alta cultura ed intelligenza cordialmente sperano che questo sistema sia per prevalere per molti anni a venire, almeno fino a quando noi saremo preparati a dare opere di genere elevato scritte e composte da americani e da inglesi. Le traduzioni inglesi dei libretti d’opera che noi usiamo in questo paese sono per la maggior parte ridicole e piuttosto che ascoltare un inglese simile noi preferiamo le lingue originali: italiano, francese o tedesco che certamente sono più adatte ai soggetti di quello che potrebbe esser l’inglese. Quando noi avremo autori che scriveranno per opera, i quali sceglieranno i loro soggetti dalla storia americana o dai lavori di autori americani o inglese allora noi ascolteremo l’opera in inglese.[...]>>¹⁶.

L’osservazione delle tendenze del teatro italiano e napoletano, oltre all’evoluzione ibrida degli spettacoli americani, all’inizio del Novecento, tuttavia, ci forniscono un’ulteriore idea della molteplicità dei punti di vista.

¹⁶E.L Trapper, *Opera in inglese o in italiano?*, in <<La Follia di New York>>, 17 dicembre 1911.

Nonostante sia scientificamente corretto seguire un'unica strada, una teoria o soffermarsi su una tendenza specifica, in realtà il decennio artistico napoletano di cui si occupa questa ricerca, ha necessariamente bisogno di un'osservazione "dall'alto", macrocosmica e non solo microcosmica, ma soprattutto non relegata ai confini regionali, ma rivolta anche all'Estero.

2.2 L' Archivio di Stato di Napoli e la regolamentazione sul teatro: lo scandalo degli Ufficiali di Pubblica Sicurezza, le tasse imposte sui biglietti e il caso Viviani, la censura sull'utilizzo delle divise in scena

All'interno di questo percorso di ricerca, appare imprescindibile il contributo fornito dai documenti raccolti all'interno di alcune specifiche sezioni dell'Archivio di Stato di Napoli. È, dunque, opportuno, integrare il già cospicuo materiale, per lo più inedito, di carattere storiografico, giornalistico, letterario e naturalmente artistico, con alcuni documenti d'archivio riguardanti lo *status* dell'organizzazione teatrale a Napoli in quegli anni. Certamente non si approfondiscono le questioni legali, poiché l'ambito di analisi non è pertinente, ma si riportano alla luce alcune situazioni che riguardano, non solo l'ambiente teatrale napoletano, ma anche i meccanismi organizzativi legati alla burocrazia dell'intera macchina statale italiana, all'inizio del secolo.

Gli effetti dell'avvento della Prima Guerra Mondiale sono rintracciabili anche all'interno di questi documenti, attraverso l'analisi delle trasformazioni che riguardano la sicurezza e il controllo dei teatri, e soprattutto la nuova regolamentazione fiscali. Non possiamo ancora parlare di censura fascista, ma sicuramente si evince un controllo attivo e quotidiano, e l'imposizione di limitazioni, puntualmente eluse dagli artisti, dagli impresari e dai teatri; è una situazione che testimonia, ancora una volta, la vitalità dell'enorme macchina teatrale napoletana, anche durante il periodo bellico¹⁷.

¹⁷ Anche sul giornale satirico napoletano <<6 e 22>>, si comincia a parlare di censura, attraverso un articolo, datato 15 novembre 1914, firmato con il nome di Primo Eletto, dal titolo *La censura*. Il tono satirico fa riferimento ai primi accenni alla neutralità dell'Italia, all'avvento della guerra, e soprattutto a numerosi drammaturghi italiani e napoletani. L'articolo comprende un elenco di opere ironicamente censurate<<[...] purtroppo, l'elenco delle opere vietate, in omaggio alla libertà, aumenta giorno per giorno di numero, di modo che il repertorio di ogni compagnia è sensibilmente ridotto. Per esempio, a Ermete Novelli non gli si è lasciato che *Papà Lebonard* previo piccolo taglio al titolo, trasformato in "Papà Lebona" non piacendo al censore un cognome francese nel titolo di un lavoro teatrale. Siamo in grado di offrire, intanto, un piccolo stock di lavori proibiti dalle autorità tutore. Eccolo, senz'altro:

1. *Il diritto di vivere*, di Roberto Bracco, dato che in previsione di una guerra nessuno può pretendere al diritto di vivere;
2. *La corsa al piacere*, di E. Butti, non essendo permesso correre verso il piacere mentre gli eserciti combattenti corrono alla morte; e poi ancora, in omaggio alla nostra neutralità;
3. Tutti i lavori di Bernardo Shavy, perché l'autore è un inglese;
4. Tutti i lavori di Gerardo Hauptmann, perché l'autore è un tedesco;

Gli stessi giornali napoletani affrontano ripetutamente, durante il decennio, le decisioni dello Stato nei confronti dei teatri; un settimanale, in particolare, attivo sul fronte degli artisti del Varietà, pubblica un accenno alla regolamentazione di sicurezza e censura. Il <<Cafè-Chantant>>, in data 26 maggio 1915, all'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia, comincia a pubblicare una sezione dedicata alla Guerra, agli artisti al fronte, accennando anche al Teatro del Soldato¹⁸. All'interno di questo numero la Redazione inserisce anche una rubrica dal titolo <<Divieti e limitazioni per sicurezza pubblica>>, in cui si descrivono le modalità di chiusura degli esercizi pubblici, dedicando anche un piccolo trafiletto alla censura teatrale¹⁹.

L'analisi dei documenti conservati all'interno del ricchissimo Archivio di Stato di Napoli ha osservato una prima e necessaria restrizione, riguardante l'arco di tempo limitato al decennio. Attraverso l'osservazione e la

-
5. Tutti i lavoro dei fratelli Quintero, perché gli autori sono spagnuoli;
 6. Tutti i lavoro di Maurizio Maeterlink, perché l'autore è belga;
 7. Tutti i lavori di Emilio Fabre, perché l'autore è francese;
 8. Qualche lavoro di Massimo Gorki, perché l'autore è un russo;
 9. I lavori di Ferdinando Russo, appunto per il cognome poco neutrale dell'autore;
 10. La farsa *La consegna è di russare* essendo chiara l'allusione al popolo moscovita;
 11. *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio, essendo per lo meno poco prudente mostrare il ferro prima di poterlo imbrandire (*sic*);
 12. Il proverbio *Il peggior passo è quello dall'uscio*, per la identità di significato tra l'uscio e la...Porta;
 13. *'Nu turco napoletano*, non parrebbe lecito mettere in iscena un turco ancorché egli sia napoletano;
 14. *Helidelberga mia!* Per la chiara stracciata propaganda germanofila che a mezzo di tale dramma si sarebbe potuta fare ; e moltissimi altri ancora, i cui titoli, per non essendo di rendita, ci sono ignoti.
[...]>>.

¹⁸ Grazie agli articoli e alle lettere pubblicate sul <<Cafè-Chantant>> abbiamo ricavato le prime notizie sugli artisti al fronte, successivamente approfondite attraverso il materiale inedito conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma e quello fornitoci da Francesco Maggi, raccolto nella sua collezione privata conservata a Genova. Nel paragrafo dedicato al Teatro del Soldato vengono approfonditi i diversi aspetti di questo argomento.

¹⁹ - -, *Divieti e limitazioni per sicurezza pubblica. Censura teatrale*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 maggio 1915: <<le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e cinematografiche e le altre produzioni teatrali, anche se anteriormente approvate a termini dell'articolo 40 della legge di pubblica sicurezza, o, trattandosi di cinematografie, anche se munite del nulla-osta del Ministero, potranno essere vietate con provvedimento *insindacabile* dell'autorità civile o militare che dirige i servizi di pubblica sicurezza. Possono inoltre, dalla stessa autorità, essere revocate, per ragioni di ordine pubblico, ovvero sottoposte a speciali restrizioni anche di tempo, le licenze di apertura dei teatri, cinematografi, caffè-concerti ed altri locali destinati a pubblici trattenimenti>>. Anche in questo articolo appare il discorso della chiusura dei teatri, che in Italia venne imposta dopo la disfatta di Caporetto, ma che in realtà, soprattutto a Napoli, avrà come effetto la riduzione dell'orario di chiusura, nonostante i teatri continuarono a lavorare incessantemente, secondo quanto testimoniano i programmi di sala dell'epoca. Anche questo argomento verrà trattato nel paragrafo inerente alla Prima Guerra Mondiale.

consultazione dei cataloghi, i documenti riguardanti gli anni 1910-1920, e le questioni legate prettamente al teatro napoletano, restringono la ricerca all'interno della sezione denominata <<Archivio di Gabinetto - Questura di Napoli - II parte - Disposizioni di Massa>>.

All'interno dell'analisi di numerose buste e fascicoli, che attraversano l'arco di tempo 1904-1929, si è operata un'ulteriore restrizione ai soli anni del decennio posto in osservazione. I risultati hanno messo in luce tre questioni fondamentali: lo scandalo dei palchi di Pubblica Sicurezza all'interno dei teatri napoletani, la censura riguardante l'utilizzo di divise in scena o di riferimenti alle Forze dell'Ordine all'interno dei testi drammaturgici, le tasse e la nuova regolamentazione fiscali sui biglietti.

La questione riguardante la sicurezza a teatro, affrontata e descritta all'interno dei documenti di quest'Archivio, interessa l'intero decennio, con una pausa durante l'anno 1915; la regolamentazione si collega alla disposizione statale, inviata dai Commissari Regionali ai Funzionari della Questura di Napoli, e poi ai vari uffici dipendenti, attivi nei quartieri e nei distretti della città. Il Ministero dell'Interno impone la collocazione di Funzionari di Servizio in borghese o in divisa, all'interno di alcuni palchi specifici, nei principali teatri cittadini. La disposizione, che appare come procedura di sicurezza per tutelare il pubblico teatrale e soprattutto per permettere uno svolgimento regolare degli spettacoli - in particolare quelli in cartellone all'interno dei Cafè-Chantant, che davano adito anche a risse e a fenomeni di prostituzione - in realtà consiste in una prima forma di censura, attraverso cui anche il testo, l'allestimento e lo svolgimento dello spettacolo vengono continuamente controllati, seppur non palesemente.

Lo scandalo che emerge dalla lettura dei documenti della Questura di Napoli, testimonia, in effetti, la presenza di Funzionari autorizzati sui palchetti specifici, ma spesso in compagnia di famigliari e parenti, nonché di donne poco raccomandabili, o, addirittura, denuncia l'introduzione di civili, non autorizzati, all'interno dei palchetti suddetti, beneficiando di sconti o di biglietti gratuiti²⁰.

²⁰ Alcune delle ordinanze e dei richiami da parte degli Ordini di competenza, con specifica denominazione di coloro che si introducono senza autorizzazioni nei palchetti della sicurezza, sono conservati all'interno della BUSTA 32 FASCICOLO 633 CINEMATOGRAFO TASSA SUL

La Questura di Napoli, quindi, è costretta ad inviare ulteriori Ufficiali in borghese per controllare, a loro volta, i Funzionari autorizzati alla sicurezza. Ciò che emerge, al di là dell'illegalità nel comportamento dei Pubblici Ufficiali, è soprattutto l'accanimento del pubblico napoletano che, in qualsiasi modo ed in qualsiasi circostanza, non si esime dalla visione di alcuni spettacoli importanti, soprattutto quelli che prevedono la partecipazione di artisti famosi, e vuole presenziare alle prime, utilizzando qualsiasi sotterfugio, anche economico, pur di essere presente tra il pubblico cittadino, in una gara di platealità e di ascesa sociale. Presenziare ad alcuni spettacoli o eventi, in particolari occasioni, corrisponde, dunque, ad un'affermazione sociale, soprattutto per quella nuova classe borghese arricchitasi, protagonista, non solo a Napoli, del nuovo secolo; ma anche coloro che non riescono ad acquistare i biglietti o gli abbonamenti nei teatri partenopei più in voga, sfruttano le parentele o le amicizie con i Funzionari di Sicurezza per accedere ai principali teatri ed eventi napoletani.

Inoltre, questi documenti, indicano i nomi di numerosi teatri - non a caso, i principali luoghi citati sono il Teatro San Carlo, il Teatro Umberto I, il Teatro Nuovo e il Sannazaro²¹ - aggiungendo delle informazioni sulle produzioni e sui locali attivi a Napoli, durante quegli anni, compreso il periodo bellico.

Alcuni documenti indicano anche i nomi dei componenti delle famiglie fedifraghe ed opportuniste, degli accompagnatori o delle accompagnatrici, a volte anche delle artiste, tutti non autorizzati ad entrare nei palchetti destinati al controllo della Pubblica Sicurezza.

Dopo le prime lamentele e limitazioni, che emergono all'interno di documenti del 1910, si osserva che, anche dopo la guerra, esattamente nel 1919, la

PRODOTTO LORDO 1915-1929; nella BUSTA 32 FASCICOLO 13 TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920.

²¹ I documenti riguardanti i teatri citati sono contenuti all'interno della BUSTA 32, FASCICOLO 630 ORDINANZA PREFETTURA E RELATIVO REGOLAMENTO 1906-1927 (per quanto riguarda il Teatro Nuovo); BUSTA 32, FASCICOLO 631 "SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926, BUSTA 32 FASCICOLO 632 DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON COMANDATI AD ACCEDERVI 1914-1928, BUSTA 32 FASCICOLO 13 TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920 (per quanto riguarda il Teatro S. Carlo e il Sannazaro).

situazione persiste²². Il Questore, dopo le prime moderate rimostranze, nel corso del decennio prende delle decisioni drastiche.

Il regolamento a cui si fa riferimento, all'interno di un documento datato 23 febbraio 1911, facente parte della documentazione dell'Ufficio del Quartiere "Vasto – Arenaccia", non viene riportato per intero, ma si cita unicamente l'art. 74, riguardante delle regole specifiche rivolte anche ai cosiddetti *seratanti* : << [...] senza particolare permesso dell'Autorità di P.S. è vietato agli Impresari e costruttori di teatri di cedere l'uso del locale ai così detti seratanti>>. L'introduzione di elementi "esterni" deve essere moderata e monitorata, probabilmente per evitare un eccessivo afflusso di pubblico, limitando le conseguenze sulla sicurezza, ma scatenando le ire degli Impresari che vedono, così, minate le possibilità di guadagno.

Nel 1911, poiché l'introduzione di persone non autorizzate, all'interno dei palchi di sicurezza, non accenna a diminuire, il Questore dispone la creazione di una "chiave speciale", soprattutto per l'accesso ai palchi del Teatro Nuovo, consegnata al Commissario Locale, al quale devono far riferimento i Funzionari di Pubblica Sicurezza, qualora vogliano assistere allo spettacolo. Naturalmente questo comporta un maggior controllo da parte degli Uffici Dipendenti, situati nei quartieri e nei distretti della città, afferenti all'area di influenza di determinati teatri cittadini, uffici che dovrebbero gestire, quindi, la presenza dei Funzionari nei palchetti²³.

²² Le Ordinanze ed i richiami sono contenuti in vari fascicoli che caratterizzano tutto il decennio 1910-1920. Per renderne agevole la consultazione, i documenti di carattere "generale", riguardanti la questione "sicurezza sui palchi", sono stati posti in ordine cronologico, tra i primi punti dell'Appendice al paragrafo. Questi documenti sono contenuti nella BUSTA 32 FASCICOLO 627 TEATRO OGGETTO: PALCHI DI SERVIZIO; BUSTA 32 FASCICOLO 630 ORDINANZA PREFETTURA E RELATIVO REGOLAMENTO 1906-1927; BUSTA 32 FASCICOLO 631: "SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926; BUSTA 32 FASCICOLO 632 DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON COMANDATI AD ACCEDERVI 1914-1928; BUSTA 32 FASCICOLO 633 CINEMATOGRAFO TASSA SULPRODOTTO LORDO 1915-1929; BUSTA 32 TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920;

²³ *Agli Uffici Dipendenti di Napoli*, 9 maggio 1911, in Archivio di Stato di Napoli, Busta 32, Fascicolo 630, "Ordinanza Prefettura e relativo regolamento 1906-1927". In appendice punto n. 1

Le frequenti raccomandazioni da parte della Questura di Napoli ai Commissari Sezionali si protraggono fino al 1914²⁴, con una sospensione, per quanto riguarda questi specifici documenti di archivio, per l'anno 1915.

Nel 1917, viene invece diramato un documento riguardante le ispezioni nei cinematografi²⁵.

Ancora, nel 1919, ritroviamo un documento in cui i Funzionari di Pubblica Sicurezza vengono rimproverati dal Questore²⁶, e nel 1920 un documento specifica il riferimento ai cinematografi, dove vengono proiettati "le films", così come venivano definiti secondo l'accezione francese, ma luoghi in cui andavano in scena anche numerosi spettacoli di Varietà. Nel caso del suddetto documento, datato 23 febbraio 1920, l'oggetto in questione riporta il titolo <<riduzione dei posti nei cinematografi cittadini per ragioni igieniche>>²⁷: dalla lettura dei riferimenti ad alcuni locali della città, si evince l'enorme afflusso di pubblico all'interno di luoghi non adatti ad un numero così ingente di spettatori.

All'interno di questi documenti che, a differenza del materiale giornalistico hanno certamente una valenza legale, le questioni riguardanti i teatri napoletani, e gli stessi locali citati, riportano anche numerosi riferimenti alla regolamentazione imposta durante gli anni della Prima Guerra Mondiale. Se gli articoli giornalistici ed i programmi di sala, le locandine, ma anche gli stessi elenchi di spettacoli pubblicati sulle pagine dei periodici artistici napoletani, fanno maturare il dubbio consistente di una non effettiva chiusura dei teatri a Napoli, durante la guerra, e anche dopo la disfatta di Caporetto,

²⁴*Ai Commissari Sezionali*, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 631, "SPETTACOLI" – OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926. In appendice punto n. 2.

632, *Cinematografi – Servizio di vigilanza*, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON COMANDATI AD ACCEDERVI 1914- 1928. In appendice punto n.3.

²⁵*Ispezioni a' cinematografi*, marzo 1917, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929. In appendice punto n. 4

²⁶*Agli Uffici Dipendenti*, 27 luglio 1919, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 13, TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920. In appendice punto n.5

²⁷*Riduzione di posti nei cinematografi cittadini per ragioni igieniche*, 23 febbraio 1920, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 3, FASCICOLO 614, SPETTACOLI PUBBLICI TASSA SUL PRODOTTO LORDO. In appendice punto n.6.

questi documenti archivistici ci confermano che i teatri napoletani non chiudono affatto, o perlomeno, i principali locali e teatri di quegli anni, a Napoli, registrano un enorme afflusso di pubblico.

Citiamo il documento datato 15 ottobre 1916, in cui, ancora una volta, si parla di palchi e di sicurezza; importante testimonianza che descrive non solo la situazione dei cinematografi, ma soprattutto dei teatri di Varietà²⁸, con una particolare attenzione all'Eden, alla Fenice e all'Umberto I, tre dei più famosi teatri del tempo, a Napoli.

Il San Carlo è uno dei teatri più spesso citati all'interno di questi documenti d'archivio, proprio perché considerato il più prestigioso, e quindi di difficile accesso, sia economico che sociale; per questo motivo parenti ed amici tentano di intrufolarsi nei palchetti della Questura, grazie alla presenza, in famiglia, delle Forze dell'Ordine²⁹.

Uno dei cinque documenti analizzati è una lettera di un palchettaio del S. Carlo, che il 14 settembre 1920, indirizza al Questore di Napoli una richiesta di adeguato compenso, mai pervenuto, per essersi occupato, per molti anni, della pulizia del palco n.7, destinato appunto ai Funzionari di Pubblica Sicurezza³⁰.

Anche il Teatro Sannazaro è oggetto, nel 1919, di richiami e denunce: ancora una volta il Questore lamenta la presenza di estranei all'interno dei palchi destinati alla Pubblica Sicurezza. Tra le righe dei documenti ritrovati presso l'Archivio di Napoli, emergono ulteriori nomi di personaggi legati anche ai Commissari e ai Funzionari³¹.

Gli anni interessati dal conflitto bellico, vengono caratterizzati, all'interno dei documenti d'Archivio, dalla Tassa di Concessione Governativa che il Ministero dell'Interno impone ai Teatri, per ottenere la licenza per la

²⁸ 15 ottobre 1916, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633, CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929. In appendice punto n. 7.

²⁹ La situazione del Teatro San Carlo viene sottolineata in ben cinque documenti, lungo tutto l'arco del decennio 1910-1920. Per comodità i documenti sono stati raggruppati all'interno del punto n. 8 dell'Appendice al paragrafo.

³⁰ La lettera del palchettaio del S. Carlo, datata 14 settembre 1920, è inserita al punto n. 9 dell'Appendice del paragrafo.

³¹ I documenti riguardanti il Teatro Sannazaro e riferentesi alla sezione del Quartiere "Chiaia", sono raccolti al punto n.8 dell'Appendice al paragrafo.

messinscena degli spettacoli, e dalla Tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai cinematografi, agli spettacoli di Varietà e alla proiezioni cinematografiche, imposizioni fiscali rispettivamente l'una del 1914, e l'altra del 1915. L'imposizione di queste tasse e la limitazione degli orari di chiusura per gli spettacoli di Varietà, furono motivo di grande crisi per il Teatro italiano di inizio Novecento, e soprattutto per le famiglie teatrali napoletane. Ma questa situazione non si identifica con una chiusura effettiva dei teatri, almeno a Napoli.

L'estratto del Bollettino del Ministero dell'Interno del gennaio 1914, n.1, riguardante le licenze per le rappresentazioni e i pubblici trattenimenti, viene diramato, a Napoli, il 10 gennaio 1914. Uno dei punti fondamentali del Bollettino riporta: << [...] - 6 ove trattisi di spettacoli e trattenimenti pubblici diversi dalle rappresentazioni teatrali, quali, ad esempio, gli spettacoli di marionette, lo skating ring o sala da pattinaggio, il tiro al piccione, le corse di cavalli o di biciclette o simili, i trattenimenti di musica, canto ed altro nei pubblici esercizi e nei caffè-concerti, le feste da ballo pubbliche, i concerti negli stabilimenti balneari, i cinematografi, i giuochi del pallone o sferisteri, i circhi equestri, i serragli, i teatri di Varietà o di attrazione (quando gli spettacoli non assurgano a vere e proprie rappresentazioni teatrali), le giostre, le altalene, i tiri a segno, ecc., occorre distinguere agli effetti della tassa di concessione, se le rappresentazioni vengono date in veri e propri teatri, oppure in baracche od altri edificii provvisori non parificabili ai teatri [...]>>³².

Un anno dopo, l'Intendenza di Finanza di Napoli lamenta l'utilizzo di espedienti, in numerosi cinematografi della città, per far sì che il pagamento del biglietto con aggiunta di tassa di bollo (in sostituzione alla tassa sul prodotto lordo quotidiano dei pubblici spettacoli), sia previsto solo per lo spettacolo di Varietà e non per la proiezione del cinematografo, quest'ultima

³²*Estratto del Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno del 1 gennaio 1914, n. 1. Licenze per rappresentazione e per altri pubblici trattenimenti – tassa di concessione governativa, 10 gennaio 1914, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 628, TASSE TEATRALI 1895-1936. Appendice punto n.9.*

pagata dal pubblico con il costo irrisorio di soli 10 cent³³. Dall'analisi degli acquisti delle marche da bollo, l'Intendenza di Finanza evidenzia un calo vertiginoso da parte di numerosi cinematografi napoletani, citando: Gaitè-Internazionale, Margherita, Galleria Vittoria, Bella Napoli, Torretta Iride, Mercadante a Foria, Napoli, Recanati, Regina Elena, Sannazaro, Scotto Jonno, Volta³⁴. Questo sta a significare che i cinematografi trovano un espediente per eludere la tassa e l'aumento del costo del biglietto, considerando la proiezione cinematografica uno spettacolo non teatrale, o comunque appartenente ad un genere a sé stante, nonostante faccia parte del programma dei numeri di Varietà.

Nel 1917 il Ministero delle Finanze emana il Decreto Luogotenenziale del 6 maggio, in cui si obbligano i teatri italiani all'uso di biglietti Bollati di Stato, risolvendo, così, il problema dell'evasione del pagamento della tassa sul biglietto anche per le proiezioni cinematografiche. Una parte del Decreto descrive le tipologie di spettacolo che vengono aggiunte all'elenco degli eventi soggetti alla tassa da bollo sul provento³⁵. Lo Stato stringe la morsa,

³³*Tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai cinematografi. Spettacoli di Varietà e proiezioni cinematografiche*, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1920. In Appendice punto n.10.

³⁴ 23 marzo 1915, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929. In Appendice punto n.11.

³⁵ Roma 19 maggio 1917. Ministero delle Finanze, Direzione generale delle Tasse sugli Affari, Tasse di Bollo. Oggetto: Decreto Luogotenenziale 6 maggio 1917, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << [...] il sistema di riscossione della tassa da bollo sul provento degli spettacoli cinematografici, mediante l'uso obbligatorio di biglietti bollati di Stato, di cui al Decreto Luogotenenziale 4 gennaio 1917, n. 5, è esteso ai concerti di musica vocale ed instrumentale, agli spettacoli di Varietà, alle esposizioni artistiche, scientifiche ed industriali, ai caffè-concerto, ai ridotti e casini delle stazioni balneari ed idroterapiche, ai giuochi, esercizi e gare di qualunque natura, comprese le corse dei cavalli, i giuochi di palla e pallone, ed in genere a tutti i pubblici spettacoli che si diano in luoghi ai quali si acceda mediante ingresso a pagamento. Restano eccettuati dall'uso obbligatorio dei biglietti bollati di Stato soltanto gli spettacoli per rappresentazioni drammatiche e per la esecuzione di opere musicali, che siano date nei teatri classificati, nonché gli spettacoli di non cinematografici dati in costruzioni, baracche e tende trasportabili di ragione di esercenti girovaghi; questi ultimi spettacoli continueranno come per il passato ad essere soggetti alla tassa di bollo sul provento dei pubblici spettacoli stabilita dall'articolo 68 della legge 4 luglio 1897, n.414, a favore dello Stato, o dei Comuni quando a questi completa tale provento a' sensi dell'articolo 7 della legge 23 gennaio 1902, n.25, allegato A. Nessuna

costringendo tutte le tipologie di esibizione artistica al pagamento di un prezzo maggiorato; a Napoli, nello stesso anno, gli Stabilimenti balneari³⁶ eludono il pagamento del biglietto Bollato di Stato, e la Questura invia una dura comunicazione, datata 1 agosto 1917³⁷, e un'altra l'anno successivo, il 18 luglio 1918³⁸, ribadendo l'utilizzo del biglietto Bollato di Stato anche per gli stabilimenti balneari, pena la chiusura di tali esercizi. Inoltre, all'interno di questi stabilimenti è prevista la cosiddetta *bouvette*, luogo in cui sono serviti gli alcolici, previo pagamento di una specifica licenza.

Le limitazioni imposte ai teatri, ai luoghi artistici e di spettacolo, compresi gli stabilimenti balneari, non descrivono nessuna effettiva chiusura totale degli esercizi, all'interno della città di Napoli, dopo la disfatta di Caporetto. Certamente l'imposizione e l'aumento delle tasse sui biglietti, e soprattutto le limitazioni di orario e di distribuzione dell'alcool, trasformano un processo ed un'organizzazione artistica che fino ad allora non erano stati imbrigliati attraverso delle regole ben precise.

Dopo la disfatta di Caporetto, nell'ottobre 1917, compaiono ancora documenti di tassazione sui biglietti degli spettacoli, oltre alle comunicazioni da parte della Questura di Napoli, riguardanti i palchi di Sicurezza; inoltre tutto il 1917 è interessato dalla classificazione dei teatri in Ordini³⁹, dimostrando, quindi, ancora una volta, la non chiusura degli esercizi artistici.

esenzione è accordata pei concerti di musica, trattenimenti e spettacoli dati a scopo di beneficenza. [...]».

³⁶ Il Bagno Savoia di Napoli, il Bagno Castello, il Bagno Eldorado, vengono esplicitamente citati all'interno del documento della Questura di Napoli del 26 luglio 1918, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto n. 13.

³⁷ Comunicazione P.S., Napoli 1 agosto 1917, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto n. 14.

³⁸ Comunicazioni Questore, Napoli 18 luglio 1918, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto n. 15.

³⁹ Alcune comunicazioni all'Intendenza di Finanza di Napoli citano i nomi di teatri attivi nella provincia napoletana, indicandone gli ordini, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto n. 16.

Basti pensare ad un documento datato il 14 dicembre 1917⁴⁰, a soli due mesi da Caporetto, in cui si avvisa che dal 22 dicembre successivo il Politeama di Napoli avrebbe ospitato una serie di rappresentazioni di “Circolo Equestre”, ed un altro, datato il 3 gennaio 1918, attraverso cui il Questore ricorda alle agenzie artistiche di rinnovare la licenza scaduta il 31 dicembre 1917⁴¹.

L'imposizione di forti tasse sugli esercizi teatrali, e dunque sugli spettacoli, porterà al fallimento di alcune compagnie e di alcuni teatri, ma non alla chiusura coatta e preventiva. Lo Stato, gravato dalle spese belliche, impone una forte tassazione anche e soprattutto sugli spettacoli, prendendo a motivo la disfatta di Caporetto e l'intero disfacimento bellico, ergendo agli occhi degli Italiani la causa della “moralità” in tempi drammatici.

Il 23 giugno 1919 viene diramato, dalla Questura di Napoli, un documento complesso e non del tutto chiaro. Facendo riferimento al Testo Unico del 6 gennaio 1918, ancora nel 1919 si descrivono ulteriormente le tipologie di spettacolo a cui viene imposta la Tassa di Bollo sul biglietto. All'interno di questo documento si fa riferimento anche alla Compagnia Viviani e allo spettacolo *Eden Teatro*. Ribadendo, dunque, l'imposizione della tassa sulle rappresentazioni drammatiche, sulle opere musicali, e soprattutto sulle operette, anche se miste di prosa e musica, si allarga l'imposizione anche alle rappresentazioni cinematografiche, ai concerti, alle esposizioni, ai giochi, alle gare, e agli spettacoli di Varietà. La tassa, rifacendosi all'ordinanza del 1917, va a colpire soprattutto gli spettacoli prevalentemente musicali, in cui il contenuto tematico è labile ed impreciso. Il riferimento specifico a Viviani è fondamentale per comprendere le trasformazioni della legislazione teatrale *post bellum*, poiché l'Intendenza napoletana appare “dubbiosa” sul da farsi, riguardo al noto espediente che Raffaele Viviani adotta per le sue opere : <<[...] fra questi ultimi (cioè gli spettacoli di Varietà) come è noto è stato dichiarato con la predetta Normale 48 del 1917, devono comprendersi le Revues, tenuto conto che queste hanno bensì talvolta la apparenza estrinseca

⁴⁰ *Tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai pubblici spettacoli- Politeama- Spettacolo equestre*, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto n. 17.

⁴¹ Uffici dipendenti città e villaggi, Napoli 3 gennaio 1918, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto. N. 18.

di operette miste di prosa e musica, ma se ne differenziano sostanzialmente, mancando in esse il misto strettamente tematico e musicale che è richiesto per aversi una vera e propria operetta. In questo concetto, anche la rappresentazione descritta da codesta Intendenza e con la quale la Compagnia Viviani riproduce in “Eden Teatro” tutto ciò che costituisce un teatro di Varietà, non potrebbe a rigore considerarsi come una vera e propria operetta, perché l’azione, sebbene si svolge secondo [...] e più che altro apparente nesso tematico, manca, però di un proprio commento musicale, in quanto i diversi artisti riproducono nella parte a ciascuno assegnata un vero programma di Varietà a base di note danze, canzonette ed attrazioni diverse [...]]>>⁴².

Il 12 dicembre 1919 il Ministero dell’Interno dirama la tabella delle tasse sulle concessioni governative rivolte ai teatri, disposte in base all’Ordine in cui è stato inserito il teatro e in base al numero e alla tipologia delle rappresentazioni. Il costo delle licenze, invece, per spettacoli e trattenimenti pubblici in luoghi diversi dai teatri, varia in base al numero degli abitanti di un luogo⁴³.

All’interno dei documenti conservati presso l’Archivio di Stato di Napoli, tra il 1914 e il 1916, e soprattutto durante quest’ultimo anno, emergono diversi richiami, rivolti ai Commissari Sezionali, affinché venga monitorato, o impedito, l’utilizzo di divise delle Armate o delle Forze dell’Ordine, all’interno degli spettacoli in scena in città. La Circolare del Governo risale al 1913, e viene conservata tra i documenti dell’Archivio napoletano attraverso l’articolo del giornale <<Il Roma>> del 4 dicembre 1913: <<il Ministro dell’Interno ha diramato ai Prefetti una circolare nella quale lamentando come nei manifesti teatrali e nei pubblici spettacoli vengano talvolta riprodotti ufficiali e soldati dell’Esercito in atteggiamento

⁴² Questura di Napoli, Bollo sui biglietti d’ingresso ai pubblici spettacoli, Napoli 23 giugno 1919, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 13, TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI, 1916-1920.

⁴³ *Permesso per ordini salutari di apertura di teatri per un determinato corso di rappresentazioni. Licenze per spettacoli di Varietà, cinematografi, gabinetti ottici, corse di cavalli, accademia e feste da ballo*, in Archivio di Stato di Napoli, BUSTA 32, FASCICOLO 13, TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI, 1916-1920. Appendice punto n. 19.

sconveniente e ridicolo, e cioè in offesa al sentimento nazionale e al prestigio dell'Esercito, richiama le disposizione del Codice a riguardo avvertendo come tale abuso deve essere punito ai termini di legge e come i varii Prefetti debbano vigilare a riguardo>>⁴⁴.

Tra le righe di questi documenti emergono i nomi di alcune compagnie, dei teatri ed i titoli delle opere che hanno suscitato l'ilarità del pubblico nei confronti delle Forze dell'Ordine. In questo processo ai testi teatrali incorre anche Salvatore Di Giacomo, del quale ritroviamo, tra i documenti di Archivio, una lettera autografa, su carta intestata "R. Biblioteca Lucchesiana-Napoli- Il Direttore), datata 7 ottobre 1916⁴⁵. L'autore chiede venia ed è preoccupato perché, in quella data, sarebbe andato in scena, al Mercadante di Napoli, il suo testo *Assunta Spina*: descrive, dunque, la presenza, all'interno dello spettacolo, di due carabinieri ed una guardia di P.S., affermando che, nonostante non pronuncino battute, siano in realtà due personaggi indispensabili all'intero spettacolo e, quindi, non eliminabili. Di Giacomo afferma di non aver avuto problemi in altre città e ritiene opportuno denunciare il suo stesso testo, pur di non incorrere, successivamente, in pesanti sanzioni. In una nota a margine della stessa lettera si legge che essa è stata consegnata a mano dal rappresentante della Compagnia che gestisce il Mercadante direttamente al Commissario Raspantini, al quale, a sua volta, è stata comunicata l'autorizzazione del Questore di Napoli che permette a Di Giacomo di far comparire i personaggi in scena, previa trasformazione della loro divisa. Di Giacomo, e gli stessi rappresentanti del Teatro Mercadante, riescono, dunque, ad eludere il provvedimento, prima che questo sia messo in atto. Lo spettacolo, infatti, andrà in scena con i personaggi in divisa, purché questa sia modificata rispetto all'originale.

Naturalmente il ruolo di Direttore della sezione "Lucchesi Palli" della Biblioteca Nazionale di Napoli, e la fama raggiunta da Di Giacomo, permettono all'autore di non subire trasformazioni e sanzioni più violente.

⁴⁴ Una circolare del Governo su talune riproduzioni dei militari nei pubblici spettacoli, BUSTA 32, FASCICOLO 631:"SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERVIZIO 1913-1926, in Archivio di Stato di Napoli.

⁴⁵ Per la lettura integrale della lettera di Salvatore Di Giacomo, cfr. appendice al punto n. 20.

L'Archivio, infatti, conserva alcuni documenti e reazioni più dure, da parte del Questore, che denunciano la presenza di divise non autorizzate in scena, presso il Teatro Nuovo, il Rossini, e lo stesso Mercadante, rispettivamente negli spettacoli *Calamita*⁴⁶, *La Torre di Babele*⁴⁷, *'Mpunto 'e morte*⁴⁸, oltre ad una lettera, datata 21 gennaio 1914, inviata dal Vice Ammiraglio-Comandante in Capo, Capitano di Vascello, alla Prefettura di Napoli, lamentando la presenza, all'interno di uno spettacolo di "cinematografia a canzone", di una divisa da marinaio⁴⁹.

Attraverso l'analisi di questi documenti, inerenti al decennio artistico 1910-1920 a Napoli, si evince che non esistono, ancora, durante quegli anni, delle sezioni specifiche destinate alla censura vera e propria, tanto che i documenti ritrovati, e riportati nell'Appendice che segue, sono inseriti all'interno di buste e fascicoli riguardanti per lo più i meccanismi di tassazione degli spettacoli.

⁴⁶ BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto 21.

⁴⁷ Commissariato Montecalvario, BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto 22.

⁴⁸ BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929. In Appendice al punto 23.

⁴⁹ *Lettera del Vice Ammiraglio-Comandante in Capo. Il Capitano di Vascello alla Prefettura di Napoli*, 21 gennaio 1914, in BUSTA 32, FASCICOLO 631: "SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926. In Appendice al punto 24.

APPENDICE AL PARAGRAFO 2.2

Archivio di Napoli- Archivio di Gabinetto- Questura di Napoli- II parte- Disposizioni di Massa:

- 1) BUSTA 32, FASCICOLO 630, ORDINANZA PREFETTURA E RELATIVO REGOLAMENTO 1906-1927: <<Agli Uffici Dipendenti di Napoli (9-05-1911): malgrado le ripetute disposizioni circa il divieto di permettere l'ingresso di persone estranee nei palchi dell'ufficio nei teatri della città, ieri sera un Funzionario conduce un cugino nel palco del Teatro Nuovo, ove abitualmente convergono spettatori che non vi hanno diritto. Nell'evitare che altro [...] ⁵⁰ continui ho disposto che per Teatro Nuovo una chiave speciale sia consegnata al Commissario locale, a cui i Funzionari di altre sezioni potranno rivolgersi sempre quando intendano assistere allo spettacolo. Raccomando, infine, ai Capi degli Uffici Dipendenti l'esatta applicazione delle disposizioni da me impartite per l'accesso nei palchi della Questura nei teatri esistenti nella propria giurisdizione, facendo ed essi soltanto risalire la rappresentabilità e quanto possa verificarsi circa le ripetute istruzioni a riguardo[...]>>.

- 2) BUSTA 32, FASCICOLO 631, "SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926: (2-02-1914) <<[...] che nonostante disposizioni apportate con mia circolare 26 c.m n.10671, si continuano ad occupare i palchi di servizio da persone estranee e perfino da signore. Avverto che non sono disposto a tollerare che circolari normali siano considerate [...] ⁵¹ ben oltre forma, e ne esigo scrupoloso adempimento, deciso ad ottenerlo anche provvedimenti disciplinari. Terrò responsabili i Commissari delle Sezioni ove hanno uso i teatri e i funzionari di servizio. Prego comunicare la presente a tutto il personale, assicurazione>>.

⁵⁰Parola incomprensibile

⁵¹ Parola incomprensibile.

- **3) BUSTA 32, FASCICOLO 632, DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON COMANDATI AD ACCEDERVI 1914-1928:** << Napoli 13 dicembre 1914. La Questura di Napoli ai Sigg.i Commissari Sezionali. Delegati Capo Ufficio. Sig. Comandante Div. Guardie Città. Oggetto: Cinematografi- Servizio di Vigilanza. “Noi si è fatto rilevare, ed ho anche avuto occasione di constatare, che nei cinematografi accedono, di frequente, agenti di città e guardia municipale di gran lunga maggior di quello che la tutela della sicurezza e dell’ordine possa richiedere e nelle sale occupano posti destinati al pubblico. Se tutto ciò era tollerato prima dalle Imprese, queste ora han fatto presente che, con l’applicazione, dal 15 andante, della nuova legge sui cinematografi, che richiede, fra l’altro, la tassa di bollo sui biglietti di ingresso, l’occupazione dei posti per parte di persone che non pagano, potrà far sorgere le constatazioni degli incaricati del controllo fiscale. D’altra parte, non mi piace che, di fronte al pubblico, gli agenti mostrino di profittare di una disposizione di legge dettata nell’interesse della sicurezza, per procurarsi gratuitamente un divertimento. Ad evitare siffatti inconvenienti, prescrivo innanzi tutto che nelle sale cinematografiche non entrino agenti in divisa in numero superiore a quattro e questi dovranno rimanere in piedi e in punti differenti della sala.[...]>>.

- **4) BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929:** << Napoli, marzo 1917. Questura di Napoli. Oggetto: ispezioni a’ cinematografi. La Real Prefettura comunica che dal giorno 25 del prossimo aprile sarà iniziata da due Sotto Commissioni di Vigilanza la ispezione generale di tutti i cinematografi della città. A tal riguardo, ho diramato speciale circolare, di cui trasmetto copia da consegnare al titolare del cinema contraddistinto perché nel frattempo il medesimo possa uniformarsi alle prescrizioni in essa contenute. Attendo un accenno di ricevuta. Il Questore>>.
<<Napoli, 5 marzo 1918. Uffici Dipendenti. Non esigo che funzionari non possano ricevere visite nel palco di servizio dei Teatri, ma non posso tollerare che assistano all’intero spettacolo, in compagnia di giovinastri, notoriamente di cattiva condotta, e se essi ciò fanno, dimentichi delle proprie dignità, io, per tutelare quella dell’Ufficio, sarò costretto a punirli>>;

BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929: <<14 novembre 1918. COMMISSARIATO PORTO. È stato constatata che sul palco di Ufficio al Teatro Umberto I prendono spesso posto signore e qualcuna anche del mondo equivoco con relativi avventori. Dopo le ripetute vigorose istruzioni impartite da ultimo con mi progr. Circ. 5 maggio ciò è semplicemente deplorabile e vi prego V.S. fare in modo che lo sconcio assolutamente non si rinnovi.
(Nota a margine: constatato sere or sono che nel palco esservi la canzonettista Eshier Clarcy con due ufficiali avventori, mentre poi spesso vi prendono posto famiglie di funzionari)>>.

- **5) BUSTA 13: TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920:** << Uffici dipendenti, 27 luglio 1919. Si è dovuto più volte constatare che negli spettacoli teatrali il palco riservato all'autorità di P.S. viene quasi totalmente occupato da persone estranee, condotte non solo da funzionari ma addirittura da persone amiche dei medesimi, che si credono autorizzate di poter disporre a loro agio del palco di servizio. Prospettare lo sconcio che viene prodotto da tale abuso, con evidente offesa al decoro che i Funzionari di P.S. devono gelosamente serbare, specie in pubblico, io credo superfluo giacché sono certo che tutti ne siano pienamente compresi. Ritengo solo necessario rivolgere a tutti tassativi e inderogabili disposizioni, affinché gl'inconvenienti deplorati, che dovranno cessare senz'altro, non possono ripetersi a causa di equivoche espressioni della disposizione stessa. Il palco deve essere esclusivamente destinato al funzionario di servizio ed ai colleghi che eventualmente vi accedano, mai però in numero superiore a quello che il decoro dell'Amministrazione comporti. Ripeto, come già dissi con circolare del 5 maggio 1917, che non esigo che i funzionari non ricevano qualche breve visita nel palco, ma ciò deve essere tenuto presente con dovuta moderazione. Ogni altra estensiva interpretazione delle presenti disposizioni non deve essere assolutamente tollerata. I funzionari di servizio e i signori Commissari sezionali saranno tenuti responsabili della mancata osservanza delle disposizioni stesse e dovranno riferire per iscritto a quest' Ufficio

Gabinetto gl'inconveniente constatato non più tardi del mattino seguente.
Attendo riservata et assicurazione>>.

- **6) BUSTA 32, FASCICOLO 614, SPETTACOLI PUBBLICI TASSA SUL PRODOTTO LORDO: << 23 febbraio 1920. Oggetto: riduzione di posti nei cinematografi cittadini per ragioni igieniche.**

[...] richiamo poi l'attenzione sui cinematografi Carlo III e Sala Iride per affollamento e mancanza di pulizia.

Cinema Partenope al Corso Umberto: le condizioni generali del locale non sono soddisfacenti per la poca pulizia.

Cinema Stella d'Italia il locale è molto angusto.

Cinema Carlo III nei pressi di Piazza Ferrovia: le condizioni generali della sala sono tutt'altro che soddisfacenti per l'insufficiente cubatura in relazione all'affollamento dei posti.

Cinema Iride: la commissione ne ha riportato pessima impressione per le condizioni del locale di cui l'aereazione è insufficiente al gran numero dei posti, nei quali il pubblico si pigia strettamente.

Cinema Bella Napoli: l'igiene è più curata che altrove.

Cinema Monte Maiella: le condizioni generali e di aereazione sono migliori di tutti gli altri locali visitati>>.

- **7) BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929: << 15 ottobre 1916. Ai Sigg. Commissari Sezionali. Delegati Capi Ufficio. Sig. Comandante. [...] Per reprimere il deplorabile affollamento di Guardie di Città in divisa e in borghese nei cinematografi ho dovuto con vivo rincrescimento ritenere che tali disposizioni non sono esattamente osservate ma l'inconveniente si estende in modo altamente riprovevole ai teatri e specialmente a quelli di Varietà ove seralmente si notano numerosi agenti che invadono persino i posti destinati al pubblico. [...] Vorrei altresì disporre che un ufficiale o un maresciallo seralmente esegua servizio di controllo, con speciale attenzione all'Eden, alla Fenice, all'Umberto I>>.**

- **8) BUSTA 32, FASCICOLO 13: TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920:** << 4 giugno 1919. Chiaia. Da funzionari di questo superiore ufficio è stato ripetutamente constatato che il palco del servizio del teatro Sannazaro viene occupato da tre estranei, i quali si affermano parenti di un funzionario di codesto Commissario e non sicurano neppure di lasciar libero o di offrire un posto al funzionario che eventualmente vi si rechi. Prego prossimi chiarimenti e assicurazioni che lo sconcio sarà assolutamente eliminato;

<<5 giugno 1919, Chiaia. Oggetto: palco del Teatro Sannazaro. Del fatto lamentato dal V.S.III. col fonogramma in copia al quale riscontro, ero stato informato da questo Commissario Dott. Primavera che giustamente lo ebbe a deplorare. I Sigg. Giuseppe, Carmelo e Federico, fratelli Meo, che per parte materna si dicono parenti del comm. De Domenico e non del Dott. Primavera, come ho dovuto constatare fin dalla mia assunzione in questo ufficio, godendo di una certa simpatia da parte di questi funzionari. Essi qualche volta isolatamente ed anche unito tennero compagnia al Funzionario di servizio che aspettava al teatro Sannazaro e per una malintesa confidenza, nell'attesa del Funzionario. Di rado, come ho assodato, abusivamente usufruivano del palco. Da parte mia mentre ho giustificato l'accaduto coi funzionari dipendenti, ho dato disposizioni perché quinci innanzi nessun estraneo venga ammesso nel palco di servizio ed ho altresì pregato l'impresario di quel teatro di non farvi accedere alcuno, se non funzionario di codesto Superiore Ufficio e quello di servizio di questo o di altri commissariati. Il Commissario>>;

<<Pel Sig. Capo di Gabinetto. Iersera mi sono recato al Sannazaro e ho constatato che il palco dell'Ufficio era occupato da tre giovinotti, i quali, al mio ingresso, non si sono neanche presentati. Avendo domandato del loro essere, mi hanno risposto che erano cugini del Commissario Primavera, e sono rimasti a godersi tutto lo spettacolo, malgrado il mio contengo riservato. Mi risulta che superiori e colleghi hanno sorpreso i medesimi individui, i quali non hanno neanche la cortesia di offrire il posto di prospetto, e credo, perciò, opportuno informare V.S. III.ma perché possa eliminare lo sconcio. Delegato>>.

- 9) BUSTA 32, FASCICOLO 627, TEATRO, OGGETTO: PALCO DI SERVIZIO: << 3 febbraio 1910. UFFICI DIPENDENTI. Nonostante ripetute disposizioni da me impartite e raccomandazioni fatte, domenica ultima, alla rappresentazione diurna del Teatro S. Carlo, nel palco della Questura, prese parte la figlia del Commissario Cav. De Padova. Fatto costituisce, a prescindere da altro, una palese [...] ⁵², ed io lo rendo di pubblica ragione perché così diventi motivo a tutti e di giusto richiamo al Funzionario manchevole>>;

BUSTA 32, FASCICOLO 628: TASSE TEATRALI 1895-1936: <<26 dicembre 1913. COMMISSARI SEZIONALI. È mio desiderio che, per maggior decoro e prestigio di questo Ufficio, i Funzionari che prestano servizio al Teatro S. Carlo nelle serate di turno ed anche quelli che intendessero recarvisi fuori servizio - ritirando l'apposita tessera dall'Ufficio di Gabinetto – indossino l' abito di sera – frak o smoking. A tale uopo sarà formato un apposito elenco dei funzionari subalterni della Questura, i quali saranno perciò esonerati dal servizio degli appositi teatri. Trovo poi necessario ricordare che è assolutamente vietato condurre, sia al S. Carlo, sia negli altri teatri, nei palchi della Questura, persone estranee, tenuto presente che la disposizione di cui all'art. 43 della legge di P.S. trova la sua ragione esclusivamente nelle finalità del servizio. Prego disporre che tutto il personale resti inteso delle norme succennate (*sic*), favorendomi pronta assicurazione. Questore Borrelli>>;

BUSTA 32, FASCICOLO 632, DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON COMANDATI AD ACCEDERVI 1914-1928: << 28 dicembre 1914 COMMISSARI SEZIONALI E DIVISIONI QUESTURA. Come è noto si è riaperto il Teatro S. Carlo con spettacoli lirici ed io ricordo le disposizioni che vigono circa il servizio dei funzionari a tutti [...] ⁵³, che verrà [...] ⁵⁴, come negli anni decorsi, da una Commissario e da un funzionario subalterno. È previsto l'abito nero e per accedere nel teatro occorre munirsi di apposita

⁵² Parola incomprensibile.

⁵³ Parola incomprensibile.

⁵⁴ Parola incomprensibile.

tessera che viene rilasciata, a richiesta, da questo Ufficio di Gabinetto, cui è devoluto regolare[...]»⁵⁵, che non più di esigere che i funzionari possano assistere allo spettacolo>>;

BUSTA 32, FASCICOLO 13: TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920: <<1 marzo 1919. UFFICIO DIPENDENTI CITTÀ. Si è dovuto rilevare che il palco riservato alla Questura pel servizio del teatro S. Carlo viene abitualmente affollato – specie nelle rappresentazioni diurne – non solo da funzionari ma specialmente da persone estranee. È inutile che faccia rilevare lo sconcio cui si dà luogo: e mentre ricordo che il palco è riservato per i soli funzionari, faccio appello al decoro dei medesimi poiché si astengano dall'assistere allo spettacolo quando più di quattro colleghi abbiano già preso posto. I funzionari di servizio cercheranno di fare osservare tali disposizioni>>.

- **10)** BUSTA 32, FASCICOLO 13: TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920: <<Ill.mo Questore di Napoli, il sottoscritto Luigi Scorza, palchetti del R. Teatro S. Carlo, addetto al servizio sulla 1 fila a destra del teatro stesso, si onora esporre alla S.V.Ill.ma, da più anni si occupa della pulizia e andamento del palco n.7, assegnato a codesta R. Questura, senza averne mai ricevuto compenso alcuno. Rivolge pertanto rispettosa istanza al V.S. affinché voglia compiacersi prendere in benevolo esame la cosa, e determinare per le cennate mansioni un equo compenso a norma di consuetudine, tenendo anche conto, possibilmente, del servizio prestato per gli anni trascorsi. Nella fiducia di non inoltrare invano la presente istanza, e co' anticipate grazie, si dichiara della S.V.
Napoli
Dev.mo Luigi Scorza>>.

⁵⁵ Parola incomprensibile

- **11)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929: <<11 febbraio 1915. Intendenza di Finanza di Napoli. Oggetto: tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai cinematografi. Spettacoli di Varietà e proiezioni cinematografiche. [...] la tassa di bollo stabilita dal citato decreto legislativo si applica per ogni spettacolo cinematografico, sia che esso formi l'oggetto esclusivo o principale dello spettacolo, quanto se formi un numero secondario del trattenimento. Né è ammissibile che si possa sfuggire all'applicazione della tassa col rilasciare due distinti biglietti, l'uno per lo spettacolo di Varietà e l'altro, di prezzo inferiore, per le proiezioni cinematografiche, quando le dette rappresentazioni vengano date nello stesso locale, le une di seguito alle altre, come numero di uno stesso spettacolo, ed alle quali possono assistere le persone che hanno acquistato i due biglietti, perché col rilascio di due distinti biglietti si verrebbe ad eludere lo scopo della legge e le precise disposizioni degli articoli 1 e 2 del decreto legislativo, che prescrivono il rilascio di un unico biglietto, senza distinzioni, quanto agli spettacoli di Varietà, quando tali spettacoli comprendano anche rappresentazioni cinematografiche>>.

- **12)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << Questura di Napoli. Commissariato P.S. 26 luglio 1918. In relazione al Luog. Circolare riguardante l'oggetto controindicato, comunico alla S.V.III. che ho fatto eseguire le necessarie verifiche negli stabilimenti balneari marittimi di questa giurisdizione (San Ferdinando), per accertare l'ottemperanza al disposto dell'art. 1 del 13 D.L. 13 maggio 1917, n. 736 alleg. D. Dalle dette verifiche è risultato che il Bagno Savoia, il quale tiene concerti musicali nella sala d'aspetto, fa regolare uso del richiesto biglietto d'ingresso bollato per gli spettacoli, che il Bagno Castello non avendo ottenuto licenza per spettacoli teatrali, non tiene concerti di sorta, che infine il Bagno Eldorado è impossibilitato a tenere i concerti stessi perché la sala d'aspetto è adibita attualmente a [...] ⁵⁶ della R. Marinella. Circa poi l'inosservanza dell'art. 59 della legge di P.S. e dell'art. 8 del

⁵⁶ Parola incomprensibile.

Regolamento sulla legge contro l'alcoolismo, specifico che l'esercente del Bagno Savoia, Signorelli Gerardo, ha dichiarato di aver chiesto direttamente a codesto ufficio che le licenze per l'annessa bouvette siano incluse in quella dello stabilimento balneare; e nello stabilimento Eldorado, l'esercente Mollo Francesco, fu Lorenzo, ha già fatto pervenire a questo Ufficio l'Istanza per la licenza temporanea di vendita di bevande alcoliche, istanza trasmessa allo S.V.III. con nota di eguale data n.4289, che nel Bagno Castello l'esercente Picone Ciriaco, fu Crescenzo, ha egualmente presentata istanza per licenza temporanea di esercizio, ed essa è stata trasmessa a codesto ufficio con la nota del 20 n. 4233>>.

- **13)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929: << 23 marzo 1915. Intendenza di Finanza. Viene insistentemente riferito che in molti cinematografi della città sono adottati espedienti per sfuggire quanto è più possibile alla tassa di bollo sui biglietti d'ingresso. Ho esaminato il prospetto dettagliato degli acquisti di marche fatte dai singoli esercenti dal 15 dicembre 1914 al 28 febbraio p.p. ed ho purtroppo dovuto rilevare che per quasi tutti i cinematografi v'è sensibile diminuzione negli acquisti. Onde fondate devono ritenersi le informazioni avute. I cinematografi pei quali la progressiva diminuzione è impressionante sono Gaitè-Internazionale, Margherita e Galleria Vittoria e seguono poi Bella Napoli, Elena alla Torretta Iride, Mercadante a Foria, Napoli, Recanati, Regina Elena, Sannazaro, Scotto Jonno e Volta[...]>>.

- **14)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1915-1929: << Napoli 1 agosto 1917. Comunicazione P.S. In parecchi ridotti di Stabilimenti balneari marini si accede mediante biglietto d'ingresso da coloro che si recano per semplice trattenimento, senza, perciò, fare bagno. Mi do pertanto premura richiamare l'attenzione delle SS.LL. sul disposto art.1 D.L. 13 maggio 1917 -n. 736, alleg. D, con cui si fa obbligo l'uso del biglietto bollato di Stato per l'ingresso in detti ridotti alla stessa guisa come viene praticato pei cinematografi, caffè concerti, ecc. Con l'occasione prego invitare i proprietari stabilimenti suddetti, o chi per essi,

munirsi di licenza per la rispettiva bouvettes nel più breve termine possibile, con diffida ai medesimi che, non ottemperando entro la prima metà dell'entrante mese, si provvederà per la chiusura coatta di tali esercizi. Gradisco ricevuta con assicurazione adempimento. Il Questore>>.

- **15) BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929:** <<Napoli 18 luglio 1918. Comunicazioni Questore. Richiamo attenzione SS.LL. sul disposto art. 1 Decreto Luogotenenziale 13 maggio 1917 n.736 alleg. D, conc ui si fa obbligo uso del biglietto bollato di Stato, come per i cinematografi, anche per ingresso a pagamento sulle sale d'aspetto degli stabilimenti balneari marini, perché d'urgenza siano diffidati interessati attenersi strettamente disposizione citata. Provvederanno, altresì, a che siano sollecitamente fatte le occorrenti pratiche dai proprietari stabilimenti stessi o da chi per essi, a' sensi articoli 59 ed 8 regolamento per l'esecuzione della legge contro l'alcoolismo per esercizi bouvettes>>.

- **16) BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929:** <<21 gennaio 1917. (Varie classificazioni dei teatri):
Lotto Prefetto Pozzuoli: teatri Sacchini e Les [...] ⁵⁷ sono stati classificati di 3 ordine;
Lotto Prefetto Castellammare: i teatri Politeama, Corelli e Moderno in Torre Annunziata, il Minerva in Boscoreale, il Torquato Tasso in Sorrento sono stati classificati di 3 ordine;
Lotto Prefetto Casoria: il teatro Giuseppe Redi in Giugliano è stato classificato di 3 ordine;
Delegato P.S. Portici: i teatri Poli, Eldorado e Leopoldina sono stati classificati in 3 ordine;

⁵⁷ Nome incomprensibile.

Delegato P.S. di Torre Del Greco: il teatro Garibaldi è stato classificato di 3 ordine;

Delegato P.S. S. Giovanni a Teduccio: il teatro Nazionale è stato classificato di 3 ordine;

Barra: il teatro è stato classificato di 3 ordine>>.

- 17) BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << Intendenza di Finanza di Napoli. 14 dicembre 1917. Oggetto: tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai pubblici spettacoli – Politeama – spettacolo equestre. [...] Il Ministero ha dichiarato quanto segue: “viene riferito che a datare dal 22 dicembre corr. nel Politeama di questa città verrà tenuto un corso di rappresentazioni di Circolo Equestre. Ai termini del D.L.13 maggio 1917, n.736, [...]”⁵⁸ per gli interessi al detto spettacolo e cioè per quelli di platea, sedie, poltrone e loggione dovrà farsi uso dei biglietti di Stato, d'importo corrispondente al prezzo pagato per l'occupazione del posto. Quanto ai palchi, non essendo finora istituiti i biglietti d'importo corrispondente alla tassa di bollo dovuta, su richiesta degli interessati si consente in via eccezionale che la tassa di bollo venga corrisposta in modo virtuale, previo cioè l'accertamento da farsi per ogni rappresentazione da un incaricato dell'Amministrazione. Per i detti palchi la tassa da riscuotersi in modo virtuale dovrà accertarsi nelle misure seguenti, per ciascuno palco venduto e per ciascuna rappresentazione, senza riguardo al numero delle persone che lo occupano.

Palchi venduti al prezzo di

L. 3 Tassa L.1,60

Da L.3 fino a L.5 Tassa L1,20

Da L.5 a L.10 tassa L.2,40

Da L.10 a L.20 tassa L.3

Oltre L.20 tassa L.5

⁵⁸ Parola incomprensibile.

Nel computo della tassa dovrà tenersi conto soltanto dei palchi effettivamente venduti, esclusi quelli regalati e di favore. Per questi ultimi in via eccezionale sarà da consentirsi l'esenzione ancorché eccedano in complesso il 5% dei palchi esistenti nel teatro>>.

- **18)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: <<Napoli 3 gennaio 1918. Uffici dipendenti città e villaggi. Anche esercenti agenzie d'affari e commissioni, collocamento personale, teatrale, com'è noto, sono tenuti rinnovazione licenza che ha cessato aver validità 31 dicembre. Interessati dovranno esibire, pertanto, tabella corredata marca lira una e bolletta demaniale lire sei. Il Questore>>.

- **19)** BUSTA 32, FASCICOLO 13, TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI, 1916-1920: <<Ministero dell'Interno. Direzione generale della Pubblica Sicurezza. 12 dicembre 1919. Oggetto: permesso per ordini salutari di apertura di teatri per un determinato corso di rappresentazioni. Licenze per spettacoli di Varietà, cinematografi, serragli, gabinetti ottici, corse di cavalli, accademie e feste da ballo.

Con R. L. 24 novembre 1919 n.2163 pubblicato nella Gazzetta Ufficiale 15 novembre n.997, sono state aumentate, con effetto del 1 gennaio 1920 le tasse di cui alle voci 18 e 19 della tabella delle tasse sulle concessioni governative, in conformità dell'accluso foglietto, riguardanti i permessi per periodi saltuari di apertura dei teatri per un determinato corso di rappresentazioni e le licenze per spettacoli di Varietà, cinematografi, serragli, gabinetti ottici, corse di cavalli, accademie e feste da ballo.

Pregasi V.S. impartire in riguardo le opportune istruzioni in tempo utile, favorendo intanto, sollecita [...] ⁵⁹dell'adempimento.

Indicazione degli atti soggetti a tassa:

⁵⁹ Parola incomprensibile.

(segue tabella)

Permesso di apertura di teatri:

Per un corso di non più di 5 rappresentazioni o altri intrattenimenti

Per i teatri di prim'ordine: 50 lire

Di second'ordine: 30 lire

Di terz'ordine: 15 lire

Per un corso da 6 a 19 rappresentazioni o altri trattenimenti:

per i teatri di prim'ordine: 120 lire

Per i teatri di second'ordine: 70 lire

Per i teatri di terz'ordine: 35 lire

Per un corso di 20 o più rappresentazioni o altri trattenimenti:

Per i teatri di prim'ordine: 250 lire

Per i teatri di second'ordine: 150 lire

Per i teatri di terz'ordine: 80 lire

Licenze di che agli articoli 37,38, 39 della legge sulla Pubblica Sicurezza per spettacoli e trattenimenti pubblici in luoghi diversi dai teatri, con o senza pagamento di un prestabilito prezzo d'ingresso.

Nei comuni aventi una popolazione non superiore a 10,000 abitanti: 15 lire

Superiore a 10,000 abitanti e non a 50,000: 30 lire

Superiore a 50,000 abitanti: 50 lire

Note a margine della tabella: la classificazione dei teatri è approvata con decreto del Ministro delle Finanze, su proposta dei Prefetti, sentiti gli Intendenti di Finanza.

Queste disposizioni sono applicabili anche ai cinematografi. Quando trattasi di spettacoli con marionette o burattini, per assistere ai quali non si richiede un prezzo superiore ai cent. 30 a persona, la tassa è ridotta al quinto e non è mai minore di L.6.>>.

- **20)** Lettera di Salvatore di Giacomo, probabilmente indirizzata alla Prefettura della Provincia di Napoli, Napoli 7 ottobre 1916: << Illustre Signore, l'avvocato Francesco Galvo, che mi voleva presentare a Lei, m'ha detto che in Lei avrei trovato persona di rara cortesia – e pur amica dell'arte. Mentre aspettavo questo piacere e l'onore d'averla presentato m'accade cosa per la quale devo anticipare, almeno in ispirito, il momento di comunicare con Lei, illustre Signor Commendatore. Si dà stasera al Mercadante un mio lavoro: "Assunta Spina". Quanto d'è (*sic*) dato altre volte, e dovunque, vi sono apparsi in iscena due carabinieri che accompagnano un detenuto, e una guardia di P.S. che sorveglia l'aula del tribunale. Ma mi dicono a teatro che è vietato mostrare, nella scena, di simili agenti. E come posso rimediare, io che poi non li ho fatti passare per riempitivo o per comparse? Ella comprenderà, illustre Signore, quanto male mi può far la mancanza di que' personaggi - che poi non parlano neppure e non sono lì posti a casaccio! Può, con la sua benevolenza, aiutare uno scrittore in grande imbarazzo? Ecco quello che oso chiedere, augurandomi di poterla poi, e al più presto, ringraziare di persona. Mi voglia scusare! E mi voglia credere, con la più profonda considerazione. Suo ben devoto e obbligato.
S. Di Giacomo>>.

- **21)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: <<23 settembre 1916. Al Teatro Mercadante nella produzione "Calamita" compaiono nella scena due attori in divisa, l'uno da guarda di città e l'altro da carabiniere. Non essendo ciò compatibile a norma delle vigenti disposizioni in materia, prega la S.V. diffidare subito l'Impresa a non far produrre ulteriormente i due attori nella cennata divisa, favorendomi assicurazione.
Questore>>.

- **22)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << 19 settembre 1916. Commissariato Montecalvario. È stato rilevato che nello spettacolo che si produce al Teatro Nuovo "La Torre di Babele" due degli attori compaiono in perfetta uniforme della città, mentre la loro azione è tale da ledere la dignità ed il prestigio del

Corpo. In conformità delle vigenti istruzioni ministeriali, prego diffidare subito l'Impresa a non produrre ulteriormente i due attori sulla censurata divisa, favorendomi assicurazioni>>.

- **23)** BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << 29 settembre 1916. Nel dramma popolare *'Mpunto 'e morte* che si dà al Rossini, la compagnia dialettale Paternostro esibisce sulla scena, durante la quale il primo attore che impersona un gregario della mal vita si scaglia contro il seduttore della propria figliola e, prima di ucciderlo, nel crescendo delle ingiurie atroci che gli rivolge, finisce col definirlo "Guardia 'e polizia", tra il plauso della gente e equivoca, la quale si esalta della glorificazione della vendetta, e si compiace dell'epiteto sprezzante e vituperevole per l'agente della forza pubblica. Io non so se nel testo del lavoro sia contenuta la frase. Parmi di sì. Comunque, se anche fosse un'aggiunzione infelicissima dell'attore, penso che dovrebbe essere vietata per non ferire il prestigio e il decoro del [...] ⁶⁰, delle Guardie di Città, formate da una delle più nobili Istituzioni dello Stato, la tutela pubblica>>;

BUSTA 32, FASCICOLO 633: CINEMATOGRAFO TASSA SUL PRODOTTO LORDO 1919-1929: << 1 ottobre 1916. Commissario "Avvocata". È stato rilevato che durante la rappresentazione del dramma popolare *'Mpunto 'e morte* che si produce al Rossini uno degli attori, in un punto, per insultare un altro che impersona la feccia dei malviventi, lo chiama "Agente di Polizia". Prego diffondere subito riprese per omettere siffatto appellativo nella recitazione del dramma>>.

- **24)** BUSTA 32, FASCICOLO 631: "SPETTACOLI"- OFFESE AL PRESTIGIO DELL'ESERCIZIO 1913-1926: <<Lettera del Vice Ammiraglio- Comandante in Capo. Il Capitano di Vascello alla Prefettura di Napoli, 21 gennaio 1914.

⁶⁰ Parola incomprensibile.

Il Capoposto del Semaforo di Procida ha riferito, che nella sera del 18 andante assistette ad uno spettacolo svariato di cinematografia a canzone, che davasi in quel paese, e vide che fra i numeri del programma ne figurava uno nel quale un caratterista rappresentava la sua parte indossando la divisa da marinaio, con i distintivi di semaforista sul cappotto e con le stelle al solino. Indagato in merito venne a sapere che i su indicati effetti di vestiario furono dati in prestito dal semaforista SCOTTO DI PALUMBO Vincenzo, destinato anch'egli al Semaforo di Procida; cosa che confermò lo stesso SCOTTO, scusandosi di aver ciò fatto per leggerezza, senza considerare all'infrazione disciplinare nella quale incorreva. Per questa mancanza, ho preso verso [...] ⁶¹ in parola i relativi provvedimenti disciplinari; e, ad evitare che abbia a ripetersi, in avvenire, un simile fatto, che menoma il risetto dovuto al Corpo, pregherei la S.V. , se lo credesse opportuno, a compiacersi disporre che non venisse limitata sulle scene, nei spettacoli teatrali, la perfetta divisa della R. Marina>>.

⁶¹ Parole incomprensibili.

2.3 Gli artisti napoletani e la guerra: dalla campagna in Libia al Teatro del Soldato.

2.3.1 Gli artisti e la campagna patriottica per la guerra in Libia

Dopo i primi accenni alla notizia della chiusura dei teatri, fenomeno che in realtà non si verificò a Napoli, ma piuttosto diede adito allo sviluppo di problemi legati alla tassazione massiccia sui prodotti e sugli intrattenimenti artistici⁶², si è ritenuto indispensabile approfondire soprattutto gli anni in cui l'Italia entra in guerra, per comprendere l'evoluzione artistica avvenuta a Napoli, chiarendo alcuni punti salienti attraverso la lettura dei giornali e dei periodici del tempo.

Le notizie più importanti, ricavate attraverso i giornali e i documenti inediti, riguardano soprattutto gli anni 1915-1917, con approfondimenti che toccano il biennio 1911-1912, per quanto riguarda la guerra in Libia.

Una prima lettura dei cartelloni e degli elenchi degli spettacoli pubblicati sui principali quotidiani e periodici artistici⁶³ e l'analisi di locandine e programmi di sala, quest'ultimi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, in particolare nella Sezione "Lucchesi – Palli", ma anche all'interno dell'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma⁶⁴, confermano la mancata chiusura dei teatri napoletani, dopo la disfatta di Caporetto, è ineludibile.

La pubblicazione di alcuni articoli e di rubriche che fanno riferimento esplicitamente alle sorti degli artisti, durante la guerra, ma anche alla legislazione riguardante i teatri e alle notizie dei martiri al fronte, costituisce un patrimonio documentaristico inedito e prezioso.

⁶² I documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli sono riportati nel paragrafo precedente.

⁶³ L'elenco di tutti gli spettacoli in scena a Napoli, durante il decennio 1910-1920, in numerosi teatri napoletani, in città e in provincia, non viene inserito all'interno di questa ricerca. Il numero dei titoli, dei nomi delle compagnie e degli attori attivi a Napoli in questo periodo, è superiore alle centinaia. Impossibile, dunque, inserire un'appendice del genere a questa ricerca, lavoro che viene riservato ad un eventuale successivo approfondimento.

⁶⁴ Questo archivio conserva soprattutto le locandine degli spettacoli in scena a Portici, in provincia di Napoli.

All'inizio del decennio i riferimenti sono soprattutto rivolti alla guerra in Libia⁶⁵. Considerando, infatti, i preziosi contributi pubblicati anche e soprattutto sui periodici artistici, in questo caso napoletani, appare evidente l'impatto che gli eventi bellici abbiano avuto sul mondo teatrale, ed artistico in genere, coinvolgendo gli artisti in lunghe ed accorate campagne patriottiche.

Occorre, infatti, indagare, soprattutto in ambito napoletano, la costante presenza degli artisti al fronte, durante la Prima Guerra Mondiale, e l'attivismo patriottico di quanti, invece, rimangono in città. Ciò che emerge, e naturalmente sorprende, è che su questi due fronti la produzione artistica napoletana non si arresta neanche durante gli anni del conflitto mondiale. Gli artisti, inoltre, diventano parte attiva della politica, delle questioni sociali, delle attività di beneficenza, all'interno della frenetica vita napoletana. Questi aspetti, in verità, non sono stati approfonditi o portati alla luce precedentemente. Il riferimento alla guerra, infatti, emerge attraverso i contenuti di alcuni testi teatrali, ma soprattutto attraverso i testi poetici e le canzoni⁶⁶; bisogna, però, soffermarsi sulla valenza storico, artistica e letteraria di alcuni documenti inediti, come le lettere, i diari, gli articoli giornalistici e i documenti di archivio che ci raccontano la storia degli artisti-

⁶⁵ Della campagna libica e del rapporto storico-artistico tra la città di Napoli e gli effetti del periodo bellico abbiamo parlato approfonditamente nel I capitolo, all'interno del paragrafo dedicato agli eventi storico-artistici ed in quello dedicato al giornalismo letterario ed artistico, anche durante il periodo della guerra in Libia. In questo paragrafo vengono inseriti alcuni articoli giornalistici riguardanti l'attivismo patriottico degli artisti del Varietà, in riferimento alla campagna libica.

⁶⁶ All'interno del III capitolo, il paragrafo dedicato ai testi poetici estrapolati dalle pagine giornalistiche, affronterà anche il tema "guerra".

Emerge chiaramente il riferimento a Tripoli all'interno del testo teatrale *Babilonia*, firmato da Rocco Galdieri (Rambaldo). Si tratta di una Rivista, utilizzata dalla compagnia Scarpetta, in adattamento, il cui prologo è affidato alla voce del personaggio "Cannone" e il III Atto è in parte ambientato a Tripoli. (Rambaldo, *Babilonia, Rivista satirica delle attualità in un prologo e 3 atti di Rambaldo, adattata alla Compagnia e messa in scena dal Comm. Eduardo Scarpetta*, Napoli. Giangiano, 1913) Della collaborazione tra Galdieri e Scarpetta ne parla a lungo Vittorio Viviani, nella sua *Storia del teatro napoletano*, cit. Ciò che ci interessa, in questo contesto, è il diretto riferimento a Tripoli all'interno della Rivista di Galdieri.

Il legame tra Galdieri e la guerra è evidenziato anche attraverso il contributo di Luigi Metropoli. Si sottolinea, così come vedremo in seguito, la lontananza dei più importanti autori napoletani dal fronte e l'assenza di temi specificatamente legati alla guerra, all'interno dei loro testi. Cfr. L. Metropoli, *Le nuove poesie di Rocco Galdieri: strategie di occultamento del privato*, in *Studi novecenteschi*, XXXVI, n. 77, Pisa- Roma, Fabrizio Serra editore, gennaio-giugno 2009.

Un intero numero della rivista *Ariel* viene dedicato a Rocco e Michele Galdieri, contributo importante per tracciare una cronologia delle principali opere teatrali di Rambaldo, riferendoci anche al genere della Rivista e della satira, all'interno del decennio di nostro interesse, e dei teatri napoletani che le hanno ospitate, grazie alla tabella posta in appendice al contributo di Marita Bartolazzi, *Rocco Galdieri*, in <<*Ariel*>>, Anno XVII, maggio- dicembre 2002, n.2/3.

soldato, o “artisti richiamati” come vengono definiti sulle pagine del <<Cafè-Chantant>>. Questi contributi inseriscono il percorso culturale ed artistico napoletano all’interno della più grande storia europea e mondiale.

Il <<Cafè-Chantant>>⁶⁷ affronta costantemente gli effetti della guerra sugli artisti, prima quella in Tripolitania e poi quella Mondiale.

Gli artisti del Varietà, numerosissimi quelli napoletani, attivi politicamente e socialmente, oltre che artisticamente, catalizzano l’attenzione anche degli artisti attivi in altri generi teatrali e di spettacolo, e spronano le famiglie artistiche a reagire a situazioni insostenibili, come la decisione del ministro Orlando di diminuire l’orario di chiusura dei teatri, dopo la disfatta di Caporetto.

L’appello che la F.A.V.I., la Federazione Artisti Varietà Italiani, promuove ripetutamente attraverso le pubblicazioni sulle pagine del <<Cafè-Chantant>>, spinge gli artisti del Varietà ad arruolarsi e a partecipare alla guerra in Libia, ma soprattutto propone una campagna di grande patriottismo intrapresa dagli artisti rimasti in città⁶⁸.

La propaganda rivolta al patriottismo è massiccia, tanto da riempire i paginoni di numerosi giornali, mobilitando anche i personaggi legati al mondo culturale ed artistico della città. Il <<Don Marzio>> presenta un lungo articolo in cui si descrive la presenza di Matilde Serao al Politeama Giacosa

⁶⁷ Il giornale <<Cafè-Chantant>>, pubblicato a Napoli e diretto da Francesco Razzi, è stato utilizzato, in passato, come fonte dell’importante contributo di Paolo Sommaio, *Il café-chantant : artisti e ribalte nella Napoli bella époque*, Napoli, Tempo lungo, 1998. Lo studioso utilizza il periodico napoletano per analizzare il genere artistico del Varietà a Napoli e per ricostruirne la storia e aggiunge un’appendice in cui elenca i programmi degli spettacoli di Varietà, i teatri specifici, e gli artisti in scena a Napoli, nel periodo 1897 - 1907. Lo conferma lo stesso autore, nella prefazione al II tomo della sua tesi di dottorato, lavoro di ricerca da cui nasce la pubblicazione succitata: << in questa schedatura per anno figurano i programmi di café-chantant presentati a Napoli dal dicembre 1897 al dicembre 1907. Il tomo II riguarda gli anni dal 1897 al 1903, il tomo III dal 1904 al 1907[...]>>. All’interno del volume, però, Sommaio afferma di aver visionato il materiale fino al 1914, nonostante i contributi inseriti riguardino l’arco di tempo 1897-1907, periodo escluso da questa ricerca..

⁶⁸ Al Teatro Umberto di Napoli, infatti, nel maggio 1912, ha luogo una conferenza in cui Adolfo Narciso presenta un discorso dalle parole altisonanti: la descrizione della Patria è magniloquente e superba, l’Italia appare eroina invincibile tra tutte le Nazioni. Narciso spinge gli artisti a partecipare attivamente, al di là del loro mestiere artistico, alle attività belliche, di propaganda e di patriottismo che caratterizzano l’atmosfera di tutti gli ambienti culturali e sociali della città. *L’Appello di A. Narciso. Conferenza tenuta al T. Umberto di Napoli*, in <<Cafè-Chantant>>, 5 maggio 1912, in appendice.

di Napoli, come protagonista di un lungo ed acclamato discorso sulla guerra a Tripoli.⁶⁹

Il discorso sul patriottismo viene affrontato tra le pagine del <<Cafè-Chantant>>, ancora nel giugno del 1912 da un punto di vista prettamente artistico e della morale: ci si chiede, infatti, se è giusto che gli artisti del Varietà, e soprattutto le *cocottes*, all'interno dei loro repertori, possano parlare di guerra e di patriottismo, senza essere tacciati di immoralità. In effetti, la descrizione della guerra e della partecipazione italiana alla campagna libica preannuncia quella caratterizzazione di “eroismo a tutti i costi” che esalta il Paese e che giustifica i giovani morti, così come avviene soprattutto durante la Prima Guerra Mondiale. Molti repertori e molti artisti del Varietà napoletano hanno inserito, infatti, elementi specificatamente legati al discorso libico: ci si chiede, dunque, se il concetto di patriottismo sia effettivamente legato alla moralità e al senso di Patria oppure anche gli artisti giocano il loro dado, sulla scia del momento, cavalcando il successo del repertorio attraverso lo stile “patriottico”⁷⁰.

In realtà il discorso appare controverso, poiché la F.A.V.I. e lo stesso Narciso, due mesi prima, nell'aprile 1912, promuovono una campagna di acquisto di un aeroplano per sostenere l'esercito italiano, cercando di coinvolgere il maggior numero di artisti e di pubblico, poiché il denaro sarebbe stato ricavato attraverso gli spettacoli e le serate di beneficenza⁷¹.

⁶⁹ L'articolo, pubblicato in prima pagina, nel giugno 1912, e firmato da Bianca Maria Cammarano, dimostra l'esaltazione italiana nei confronti della campagna di guerra. L'autrice descrive l'evento, analizzando le parole che la Serao utilizzò animosamente, coinvolgendo la platea. La Cammarano descrive soprattutto un teatro gremito, commosso ed ipnotizzato dalle parole della grande autrice, in un'ora terribile come quella della guerra. La Serao viene addirittura definita “Madre” dei Napoletani, e la conferenza sulla guerra in Libia esplode in commozione ed applausi. B.M. Cammarano, *Matilde Serao e la guerra. Un'alta manifestazione di patriottismo al Politeama Giacosa*, in <<Don Marzio>>, 24-25 giugno 1912, in appendice.

⁷⁰ A. Giuliani, “*Si può fare del “patriottismo” nel Varietà??*”, in <<Cafè-Chantant>>, 11 maggio 1912, in appendice. In risposta a questo lungo articolo, la redazione de <<La Canzonetta>> pubblica un articolo sul numero del 21 maggio 1912, in cui critica fortemente l'ironia utilizzata da Giuliani, sulla prima pagina del periodico napoletano. La risposta viene riportata in appendice, di seguito all'articolo di Giuliani.

⁷¹ - - , *L'aeroplano del Varietà Italiano*, in <<Cafè-Chantant>>, 21 aprile 1912. Ne dà testimonianza un articolo pubblicato su <<La Canzonetta>>, del 21 aprile 1912, in cui si afferma : <<si è costituito in Napoli un Comitato fra proprietari, artisti, agenti, musicisti, editori, poeti e pubblicisti del Varietà Italiano onde raccogliere la somma occorrente per fornire alla Patria un'unità alla flotta aerea nazionale portante il nome di Varietà Italiano. [...] Diversi hanno attribuito a loro l'iniziativa, è

In un altro comizio, tenuto dallo stesso Narciso, presso il teatro Rossini di Napoli⁷², si declama la nascita della Federazione del Varietà ad opera dello stesso.

Il discorso sul patriottismo non si arresta: il 26 giugno 1912 il <<Cafè-Chantant>>⁷³ pubblica l'ennesimo appello alla partecipazione alla campagna per l'acquisto dell'areoplano da parte della F.A.V.I. e ciò che emerge fortemente è che maggiore sarà il risultato di questa campagna, più forte sarà il potere dimostrato della F.A.V.I. Dunque, appare evidente che la campagna libica si sposti in secondo piano, e che la Federazione sfrutti il momento di patriottismo per convincere gli artisti del Varietà ad essere più che mai uniti⁷⁴, in un'ascesa al potere dello stesso Narciso.

Alla fine del 1912, dopo la proclamazione della pace e la conclusione della campagna libica, a Napoli si svolge una grandiosa manifestazione in onore degli eroi dei Dardanelli. La cerimonia ha luogo presso la Galleria Umberto I, per proseguire, poi, con la visione della *Bohème*⁷⁵ presso il Teatro San Carlo, all'interno di un magnifico evento che coinvolge tutta la città di Napoli⁷⁶.

nostro dovere rettificare, perché ci consta che la bella e patriottica iniziativa fu lanciata da quel fervido e convinto apostolo della F.A.V. I. Adolfo Narciso>>.

⁷² Cfr. - - , *L'appello di Narciso ed il comizio al teatro Rossini*, in <<La Canzonetta>>, 6 aprile 1912. L'appena rinata Federazione, che già durante gli anni della Prima Guerra Mondiale sarà decaduta, scommette su due fronti: da un lato l'adesione di tutti gli artisti italiani alla Federazione, dall'altro l'enorme visibilità che l'operazione di beneficenza a favore dell'acquisto dell'areoplano avrebbe avuto davanti agli occhi di tutti gli Italiani, in quel preciso momento storico.

⁷³ Cfr. - - , *Un nuovo appello*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1912.

⁷⁴ *Ibidem*. All'interno di questo articolo alcuni nomi degli artisti che aderiscono alla campagna per la flotta aerea: i Minervini, Edoardo Correnti, Maddem Gioacchino, Emilitz Liger, Bisaccia Raffaele, Felice Pochet, Francesco Longo, Raffaele Catuogno, Pietro Fioravanti, Oreste Sandow, Solidea Clary, Nini Renée, Gennarino Bianchi, Okio, Ettore Brio, Antonio Bova, Renato Sylva, Luca Astarita, Astarita Carmine, Silvio D'Ambrosio, Nino Vittori, Nino Spezzaferro, Giuseppe Ascoli, Paolo Bernard, Lina Gloria, Tina Floriani, Aldo Brunetti, Duo Florio, Giulio Balbo, Corradi Beppo, Alberto Alberti, Roma Fulgor, Italia Derna, Giulia Narciso, Mimi Maggio.

⁷⁵ - - , *La serata di gala al S. Carlo*, in <<Don Marzio>>, 12-13 novembre 1912, in appendice.

⁷⁶ - - , *Napoli, memore e patriottica, offre agli eroi dei Dardanelli la targa di onore*, in <<Don Marzio>>, 12-13 novembre 1912: <<[...] durante il banchetto che il Municipio di Napoli offrirà ai marinai delle navi italiane, la banda municipale diretta dall'illustre maestro Caravaglios eseguirà, fra un variato programma musicale, la bella e popolarissima canzonetta – marcia 'O marenaro 'e guardia, espressamente composta, versi e musica, di Alfredo Silvestri, lo squisito autore del *Boston Reportage d'amour* che ha avuto già un grandissimo successo. 'O marenaro 'e guardia che è una canzonetta destinata a rimanere come la canzone caratteristica dei marinai è stata splendidamente strumentata per la banda dal maestro Caravaglios e sarà cantata da un numeroso coro di artisti e dilettanti che gentilmente si prestano. L'autore ha con opportuno pensiero, dedicata a S.E. Leonardi Cattolica Ministro della Marina>>.

È importante ribadire il rapporto tra le produzioni artistiche e la guerra, elemento che si coglie fortemente attraverso l'analisi delle pagine del <<Cafè-Chantant>>, periodico che esprime costantemente la consapevolezza di un forte sentimento patriottico tra gli artisti del Varietà, gli unici che hanno il coraggio di dimostrarlo anche in scena. Infatti, l'articolo pubblicato sul periodico artistico <<La Maschera>> del 3 marzo 1912 ne è una conferma. Nonostante la presenza delle grandi manifestazioni artistiche e commemorative, in onore dei soldati caduti durante la guerra libica e delle vicende gloriose dell'Italia combattente, in realtà è evidente che i repertori afferenti al Teatro d'Arte non contemplino l'inserimento di elementi patriottici, di riferimenti alla guerra, di drammi specificatamente legati al discorso della campagna libica. Se da un lato il Varietà viene tacciato di immoralità per le scelte artistiche presentate in scena, in cui il riferimento alla guerra è preponderante, e dall'altro compensa con l'organizzazione di campagne benefiche a nome della F.A.V.I., il resto delle produzioni teatrali, considerate "nobili", non menzionano l'argomento bellico⁷⁷.

Il patriottismo costituisce, dunque, una questione seria e dolorosa, legata inevitabilmente al momento bellico, per questo motivo il teatro "maggiore" e i principali autori vengono giustificati nella loro "assenza" dalla scena cittadina e nazionale, poiché dimostrano il loro patriottismo attraverso il silenzio, o meglio, attraverso una mancata produzione drammaturgica che presenti degli specifici riferimenti o personaggi legati alla guerra. La critica è diretta, certamente, contro il clamore del teatro di Varietà che invece, sia in scena, sia attraverso l'attivismo benefico, dimostra l'adesione alla campagna libica attraverso un'esagerata platealità che, in effetti, sembra palesare i dubbi emersi dalla lettura degli articoli del <<Cafè-Chantant>>.

Tra il 1911 e il 1912, mentre Napoli e gli artisti napoletani organizzano serate ed eventi cittadini per commemorare le vittorie italiane in Libia, mentre si vive la "moda" del patriottismo e gli artisti del Varietà fanno a gara per mostrare gli esiti delle loro campagne di beneficenza, il settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>, all'interno della strenna natalizia, si sofferma sulla sofferenza dei soldati italiani, pur non perdendo quella *verve*

⁷⁷ L.R. Montecchi, *Il teatro e la guerra*, in <<La Maschera>>, 3 marzo 1912, in appendice.

patriottica che caratterizza tutta la cultura italiana di questo periodo. Parliamo di un numero del 17 dicembre 1911, pubblicato circa sei mesi prima degli eventi napoletani riportati, ancora all'oscuro degli esiti trionfalistici della campagna libica. Importante sottolineare che questo lungo articolo, firmato da Giovanni Diotallevi, è scritto in Italia, ma pubblicato in America. Si tratta di un pezzo giornalistico commissionato dall'America, come afferma all'interno dell'articolo lo stesso autore: parole rivolte agli Emigrati e pubblicate, appunto, su un intero paginone del giornale rivolto agli Italiani che vivono a New York e nei distretti vicini. Dopo un'ampia descrizione del coraggio dei giovani soldati italiani arruolati in Libia, il giornalista caratterizza il discorso attraverso un confronto tra il "prima" e il "dopo". Ciò che appare interessante, all'interno di questo contributo, e di altri articoli pubblicati sul giornale americano, che riportano un simile punto di vista, è l'attenzione alla condizione di "colonizzazione", elemento che dovrebbe unificare i due Paesi. Da un lato i soldati italiani, giovani martiri intenti alla giusta e dovuta colonizzazione in Africa, dall'altro gli Italiani in America, definiti "coloni", che, però, subiscono lo sfruttamento di una colonizzazione inversa, in cui la presenza dello straniero italiano che sostiene l'economia del Paese ospitante, non ha come effetto la conquista proficua, bensì la schiavitù. L'invocazione agli emigrati italiani, affinché ricordino i connazionali in Libia, e soprattutto affinché non dimentichino la loro Patria, è caratterizzata dall'ennesimo impeto patriottico che deve coinvolgere anche coloro che sono andati via dall'Italia. Il giornalista invoca ripetutamente <<o fratelli lontani>>, cercando di coinvolgere il lettore attraverso un dilungato patetismo patriottico che deve provocare la reazione emozionale che unisce gli Italiani in tutto il mondo⁷⁸.

Riccardo Cordiferro, autore delle numerose Macchiette napoletane, pubblicate in ogni numero de <<La Follia di New York>>, scrive anche una macchietta dedicata alla guerra in Libia, riportata nelle pagine del numero dell'8 ottobre 1911, all'indomani dello scoppio della guerra libica. I due protagonisti, Salvatore e Giuseppe, discutono sulla decisione di quest'ultimo di voler partire per Tripoli, previa autorizzazione del Consolato Americano,

⁷⁸ G. Diotallevi, *I nostri soldati agli avamposti*, in <<La Follia di New York>>, 17 dicembre 1911, in appendice.

per servire e difendere la Patria. Salvatore ribatte, dicendo a Giuseppe, quest'ultimo in preda alla follia patriottica, che probabilmente il suo interesse per la guerra libica è egoisticamente legato alla possibilità di riavvicinarsi all'Italia, con l'espedito dell'arruolamento. Inoltre, ribadisce che è inutile combattere per una Patria che hanno lasciato proprio perché poco generosa. Dall'osservazione degli eventi italiani, attraverso gli occhi delle macchiette create da Cordiferro, emerge prepotentemente la natura di questi "raccontini" che nascono dalla reale osservazione degli emigrati italiani e napoletani a New York, e quindi veicolano le loro problematiche ed i loro punti di vista. Il prodotto artistico e letterario, in questo caso in lingua napoletana, e il giornale su cui viene pubblicato, diventano testimonianza, seppur ironica, dello stato d'animo dei nostri connazionali all'Estero. In effetti, se da un lato la cultura italiana dell'epoca protende verso il patriottismo a tutti i costi, dall'altro è plausibile che l'emigrante italiano non risponda positivamente all'amore patriottico per un Paese che ha lasciato e che ha sostituito per una terra a sua volta inospitale, ma preziosa dal punto di vista dell'occupazione. L'Italiano in America non abbraccia, dunque, una posizione positiva nei confronti dell'Italia conquistatrice, ormai lontana e dedita ad attività belliche che non riguardano gli emigrati italiani in America, preoccupati, invece, di dover sopravvivere allo sfruttamento nel nuovo Continente. Appare, dunque, a questo punto, ipocrita lo stile del lungo articolo del 17 dicembre 1911 – ma ricordiamo che, appunto, era stato scritto in Italia e poi pubblicato in America - e Riccardo Cordiferro coglie, attraverso la sua verve ironica, le opinioni reali dell'emigrato italiano che, all'interno di questa macchietta dal titolo *Alla guerra*⁷⁹, allo scoppio di un petardo, fugge spaventato. L'immagine dell'emigrante napoletano, Giuseppe, che pare assumere le sue responsabilità da Italiano patriota, ma fugge codardo davanti ad un rumore, si esplica ulteriormente e profondamente nelle parole dell'altro personaggio, Salvatore, colui che afferma di aver comunque trovato lavoro e soldi nel Nuovo Continente e quindi : << "[...] si sapesse cche appetito aggio fatto a l'Italia! Ppe ppoco nun me so muorto 'e fama, oj Pè!... Addò aggio trovato a ffatecà?

⁷⁹ Sandro (Riccardo Cordiferro- Alessandro Sisca), *Alla guerra*, in <<La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911, in appendice.

'A Mereca! Addò aggio potuto vedè 'a facca d'e solde? 'A Mereca. E mo, cche vuò? Ca io iesse 'a guerra ppe fa piacere a l'Italia?... Staie frisco, staie!...Io d'a Mereca nun me muovo, manco si me sparano![...]>>>⁸⁰.

Il riferimento alla campagna libica, tra le pagine de <<La Follia di New York>>, emerge anche attraverso una poesia, in lingua napoletana, firmata ancora da Riccardo Cordiferro, pubblicata accanto alla Macchietta appena descritta, con il titolo *'A canzona d'a guerra*⁸¹. Sulla falsariga delle poesie e delle canzoni pubblicate in Italia, Cordiferro descrive, nella prima parte del testo, il dolore per l'allontanamento dall'amata per servire patriotticamente la Patria. Leggendo attentamente il componimento poetico si realizza il vero motivo per cui il soldato parte: l'amata è traditrice ed ingrata e l'uomo va in guerra per dimenticarla. Il riferimento a Tripoli è esplicito: <<[...] Vaco a Tripole! Io te lascio finalmente, oi Mariuccella...[...]>>⁸².

A differenza delle canzoni e delle poesie pubblicate sui periodici artistici napoletani⁸³, durante la campagna libica, questi contributi, tratti dalle pagine del giornale italo-americano, ci mostrano un duplice punto di vista. Da un lato l'articolo inviato dall'Italia riporta una scrittura che punta ad emozionare e a commuovere il lettore in America, conducendo il discorso sull'onnipresente patriottismo italico, dall'altro le macchiette e le poesie dimostrano il poco interesse degli emigrati nei confronti di una guerra che non avrebbe portato nessun giovamento agli Italiani emigrati. Il senso di patriottismo che incombe in Italia e che riempie le pagine dei giornali, in America appare un elemento di derisione nei confronti di una Patria che gli Italiani amano solo nel ricordo della vita passata, della famiglia e del cibo.

Appare interessante anche il punto di vista degli artisti italiani e napoletani che lavorano in Libia: da un lato il <<Cafè Chantant>> afferma l'esistenza di alcuni teatri a Tripoli, per lo più gestiti da italiani. Un contributo ineludibile è l'articolo pubblicato in prima pagina da <<La Maschera>>, il 28 aprile 1912, firmato da un corrispondente a Tripoli, Eugenio Guarino, che descrive

⁸⁰*Ibidem.*

⁸¹ R. Cordiferro, *'A canzona d'a guerra*, in <<La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911, in appendice.

⁸²*Ibidem.*

⁸³ Alcuni titoli sono stati elencati nel I capitolo, alla nota n.78.

la situazione dei teatri in quelle zone, la tipologia degli spettacoli e soprattutto ciò che piace maggiormente al pubblico autoctono, ossia il cinematografo e gli spettacoli di Varietà, che inseriscono anche i numeri di danza del ventre. Si cita il vecchio teatro Hassan, ormai diventato magazzino, dove in passato si mettevano in scena operette musicali – pare che la *Geisha* fosse molto apprezzata -, e durante l'occupazione italiana i caffè concerto irrompono nella vita tripolina. Il noto teatro Alhambra era stato iniziato agli spettacoli di Varietà da Gina Blondy e successivamente dalla compagnia Cafiero⁸⁴, il Kursaal diventa uno dei più famosi⁸⁵ ritrovi, fino ai cinematografi, amati dal pubblico greco, libico, arabo, dove vengono proiettati *films* vecchi ed antiquati. Gli spettatori colpiscono fortemente il giornalista, che così li descrive: <<[...] è questo l'unico locale frequentato da elemento indigeno, specialmente dai ragazzi: tipi simpaticissimi di *scugnizzi* multicolori dalla irrequietezza irrefrenabile. Sottolineano rumorosamente le scene, strillano alle efferatezze di Lucrezia Borgia e si applicano reciprocamente improvvisi scappellotti. Ogni tanto qualche proiettile rosso vola per la sala: un fez arabo tirato per burla e qualche volta si interseca con una bianca mozzetta di fezzanese. Si incrociano parole arabe, ebraiche, greche le quali si fondono, in un certo momento, nella sola parola italiana che i frequentatori abbiano imparata e che è rivolta rispetto all'operatore distratto: *luce, luce!*>>.

L'articolo si conclude con un interrogativo, cioè l'inviato si chiede se è possibile portare del buon teatro a Tripoli: pare che si occuparono della questione, per breve tempo, il ragioniere napoletano Muccillo, per conto dell'agenzia artistica Re Riccardi, ed il Banco di Roma che aveva investito dei fondi nella costruzione di un teatro che, poi, è stata sospesa⁸⁶.

Nel dicembre del 1911 l'Avvocato Castorani Milli affronta le questioni legali riguardanti i contratti degli artisti e le scritture in zone di guerra: firma, dunque, un articolo in cui invita gli artisti a fare attenzione, soprattutto

⁸⁴ E. Guarino, *Il teatro sul teatro della guerra*, in <<La Maschera>>, 28 aprile 1912: <<[...]e fummo anche noi, napoletani, popolarissimi in quel tempo: la coppia Cafiero fece cose indavolate esibendo le nostre canzoni, le quali erano canticchiate – e come, o Dio! – dagli indigeni all'angolo di tutte le oscure *Zenghet* di Tripoli vecchia. Povero nostro *Marechiaro!*

⁸⁵ Il periodico <<La Canzonetta>> a volte, ne riporta i programmi. Vedi capitolo I nota n.81.

⁸⁶ Cfr. E. Guarino, cit.

quando le due parti vengono meno all'accordo per motivi non dipendenti dalla loro personale volontà, ma dovuti alla guerra. Anche in questo scritto la conclusione è fortemente patriottica, poiché l'autore auspica la vittoria dell'Italia e l'affermazione delle divette italiane e napoletane nei confronti del pubblico maschile in Libia⁸⁷.

⁸⁷ Avv. F. Castorani Milli, *Cronache legali. La guerra!*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1911, in appendice.

APPENDICE AL PARAG. 2.3.1

Gli artisti e la campagna patriottica per la guerra in Libia⁸⁸

- **Articoli riguardanti gli artisti ed il patriottismo:**

- *L'Appello di A. Narciso. Conferenza tenuta al T. Umberto di Napoli (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 5 maggio 1912: <<[...] il tricolore sventola coma una sfida ed il cannone tuona. Il suo rombo fa tremare coloro che ci avevano giudicati deboli e meschini. Quello che l'Italia dà perciò in questi momenti è uno di quei rari esempi di patriottismo che poche volte si riscontrano nella storia dei popoli e tutto il mondo ha gli occhi intenti su noi per l'impensato eroico nostro valore. Tutto il mondo civile non era credente che l'Italia nostra avesse uomini come Umberto Cagni che con un pugno di valorosi seppe tenere in iscacco (sic) un esercito intero! Questa guerra ha disarmato la disparità di idee, essa le ha tutte fuse in una sola: la grandezza della patria...e grande è la patria nostra e più grande ancora essa va facendosi. E voi artisti, amici miei, voi che peregrinate come le rondini non tanto sentite la forza di questo sentimento quando siete in casa vostra, ma quando vi trovate in terra straniera, è allora che si sente di più il sentimento e l'orgoglio della propria nazionalità[...]>>.*

<<[...] potevamo noi del Varietà italiano rimanercene silenziosi? Io comprendo benissimo che ognuno di noi è fiero di essere italiano e col cuore e con tutto se stesso, ma noi vogliamo che questo nome di Varietà Italiano vada a librarsi fra le grandi unità guerresche, affinché tutti sappiano che esso non si ritira indietro nelle urgenze del grande dovere. Noi siamo spensierati, siamo cantori delle nostalgiche canzoni, ma siamo soldati anche e cittadini, siamo anche noi apostoli quando si ha bisogno dell'opera nostra! Nella strage di Sciarasciat ove i nostri prodi bersaglieri dell'undicesimo si coprono di

⁸⁸ L'appendice a questo paragrafo è stata suddivisa in 3 sezioni, per facilitare la lettura di materiale eterogeneo: 1) articoli riguardanti gli artisti ed il patriottismo; 2) eventi artistici a Napoli durante la campagna in Libia; 3) i contributi del giornale italo-americano <<La Follia di New York>>.

gloria, dove il ferro e la ferocia turco araba straziarono le carni dei nostri fratelli, avemmo anche noi il nostro martire: Umberto Urciuoli cantante napoletano. Egli cadde da prode come tutti i suoi compagni ed onorò anch'egli la patria ed il Varietà italiano. Ed uno dei nostri è ancora nelle file del glorioso undicesimo, il nostro compagno Gigi Pisano. Dunque anche la nostra famiglia artistica è ben rappresentata in questo solenne momento. [...] Io sono sicuro che le mie modestissime parole non andranno disperse al vento, che voi le raccoglierete, voi che siete capaci di ogni generosità, ne avete dato già tante prove e questa sarà la più grande: nel momento in cui la patria ha bisogno di voi!... e del vostro Patriottismo!...>>.

- **B.M. Cammarano, *Matilde Serao e la guerra. Un'alta manifestazione di patriottismo al Politeama Giacosa, in <<Don Marzio>>, 24-25 giugno 1912:*** <<non io tenterò di trasmettere i sinceri applausi che hanno ieri, riverentemente, salutata Matilde Serao. La coscienza di un popolo non può essere espressa da una voce, massime quando questa voce trema ancora alla intima commozione. Nessuna attrice bella, interprete dei capolavori, ha visto mai un gremito ed attento teatro, come la nostra grande Artista del pensiero lo ha visto, e nessuna tarda parola nostra, varrà la pioggia di fiori discesa ai suoi piedi, nell'ora del meritato successo. Nessuna. Perché Matilde Serao ha esaltata la guerra, nella più sublime manifestazione della dignità e dell'eroismo nazionale, ed ha detto il suo evviva con tale comunione d'ideale, che per un momento il mio cuore non l'ha scorta più Sola e Sovrana sul palcoscenico, ma circondata dalla legione di tutti i nostri caduti in Libia, da tutte le ombre gloriose che staranno nei secoli venturi come la reintegrazione del nostro coraggio e della nostra fede. Poi che Matilde Serao è stata nella magnifica Conferenza, Quella che è nei proprii libri: la vita. [...] La guerra! Noi l'abbiamo considerata jeri (*sic*) ritempatrice (*sic*) e salvatrice, necessaria, non per uno stoico e freddo calcolo d'interessi materiali, ma per un epico risveglio di poesie e di energie giovanili, per un sublime tacitare delle abbiette indolenze e delle proterve apostasie, cui eravamo soggiaciuti negli anni di pace. [...] L'Esercito nostro, così impoverito e così maltrattato dalle utopie umaniste; noi abbiamo ritrovato, fieramente schierato e pronto non

contro le forme arabe ma contro la incredulità europea, ed i soldati nostri, cui l'addio non oscurò i volti, ci sono apparsi demolitori di una secolare storica tradizione; questo valore dei turchi che cerca nella fuga e nel nascondiglio la resistenza. [...] Evviva la guerra! Le lotte civili che avevano oppresso il paese, son state placate dalla concordia militare spiegata nella conquista libica; la fraternità tradita per meschini interessi personali si è purificata e rinsaldata all'abnegazione e alla giustizia dei diversi partiti. Evviva la guerra! [...] La guerra è stata una dispensiera di salute, una rinsaldatrice di affetti. Ci ha scossi alle nostre fatiche, alle nostre meschine vicende, al nostro amaro individualismo, ci ha ricondotti alla certezza della immortalità italiana. [...] Il pubblico alla bella chiusa, che io mi dolgo di non poter riportare, sorse, come un solo uomo a dire alla Conferenziera la riconoscenza e l'ammirazione. [...] La Madre che nelle notti d'insonnia, nei giorni di lavoro, aveva visto disegnarsi nel tropico orizzonte lontano un caro profilo, e nelle trincee avventurarsi, esposto come un soldato al rapido agguato, il Corrispondente di guerra?[...]>>.

- **A. Giuliani, *Si può fare del "patriottismo" nel Varietà??*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 maggio 1912:** <<[...] i nostri soldati partono acclamati per la Libia...e, come un tempo le canzoni di guerra si cantavano dal popolo nelle vie e per le pubbliche piazze... oggi vengono cantate in un pubblico ritrovo dalle dive, divette o canzonettiste come dir si voglia. " Ma esse sfruttano il sentimento patrio per l'applauso!!...". Giustissimo!! Ma pur ammettendo che questo sentimento sia in loro in ribasso non bisogna escludere che sono delle commedianti e che se allo scopo di piacere ricercano in noi la corda sensibile per scuoterci ed essere accette, entra perfettamente nell'ambito del proprio mestiere. Esse sanno che per commuoverci in questo momento basta toccare il tasto del patriottismo e tutti, senza fare la biografia o ricercare la fede dei buoni costumi, ci sentiamo trasportati all'applauso, non più per la donna ma per i sentimenti espressi, magari ad arte. [...] Parlare di "sconcio da cessare" quando dalla Casa Reale, dal Ministero dell'Interno, delle Guerra ecc. con tanto di firma autografa il Re Vittorio Emanuela, Giolitti, Spingardi ecc... partono ogni giorno lettere di elogio... diplomi di

benemeranza...e quasi quasi dei cavalierati per tutti quelli che con, il verso o la canzone, tengono vivo il sentimento patrio attuale, mi sembra semplicemente ridicolo!! Parlare del patriottismo applicato alla morale del Cafè Chantant allorché un comm. Doria manda una circolare a tutti i Penitenziari del Regno invitando i detenuti e i reclusi a versare il loro obolo per la flotta aerea, allorché le “cocottes belanti seminude e depravate” dei teatri di varietà della penisola concorrono con ammirabile slancio al donativo di un aeroplano alla Patria, ciò è semplicemente mostruoso!!![...]>>.

- -, *Il patriottismo nel Varietà*, in <<La Canzonetta>>, 21 maggio 1912:

<< il signor Americo Giuliani, che dev’essere un bel tipo ameno, sciupa tutta la prima pagina del Cafè-Chantant per pigliare in giro i lettori. Egli, infatti, con l’aria di chi afferma che l’asino vola, per far sollevare la testa al bimbo incosciente a guardare il cielo, si domanda: “ si può fare del patriottismo nel Varietà?”. Viene voglia di rispondere: s’accomodi pure. E se vuole, oltre al patriottismo, fare qualche altra cosa non faccia complimenti. Quell, però, che non deve fare mai, in nessuna occasione, sotto qualsiasi minaccia, sfidando tutti i pericoli, è questo: non deve, per amor del prossimo, scrivere e far pubblicare i suoi articoli! Che il cel la benedica, ha tanto spirito e ci regala simili fiori di letteratura.

a) Che importa a me se una bella statua fosse magari stata fatta da un (pardon!) pederasta?

b) L’arte per me (fortunatamente) oltre ad essere parodia della vita...

E si potrebbe, se ne avessimo tempo e voglia arrivare alla z...

Via, signor Giuliani Americo, faccia pur del “patriottismo”, nel Varietà, ma non faccia di simili porcheria nei giornali del... Varietà!>>.

- -, *Arte e Patriottismo*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1912:

La lettera di Peppino Villani all'On. Giolitti: <<A.S.E. Il Cav. Giolitti.

Eccellenza,

per gli Italiani randagi che, vittime della brutalità turca, tornano alla terra madre, ebbi a portare, e darò ancora, il mio contributo artistico, come non ultimo figlio dell'Arte. Ora compio l'altro dovere, recando il mio nuovo contributo, come non ultimo figlio d'Italia. Mi attengo così ai principi cui mi sono sempre uniformato in venti anni di carriera. Mi permetto di inviare a Vostra Eccellenza la somma di lire duecento perché Ella ne disponga in proposito col suo illuminato giudizio.

Con stima e devozione

Roma 19 giugno 1912 Peppino Villani>>.

Telegramma di ringraziamento dell'On. Giolitti:

<< Giuseppe Villani Teatro Apollo Roma n. 11431.

Nel segnar ricevuta lire 200 ringrazio vivamente V.S. della Patriottica offerta come pure dell'opera sua artistica generosamente messa a profitto Italiani espulsi Turchia.

Il Presidente

Giolitti>>.

- **Avv. F. Castorani Milli, *Cronache legali. La guerra!*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1911:** << mentre i nostri prodi fratelli combattono e vincono per il trionfo della civiltà e per l'onore d'Italia, non sarà fuori proposito esaminare quali conseguenze e quali modificazioni possano apportare all'esecuzione del contratto di scrittura teatrale il caso e lo stato di guerra. E, innanzi, tutto la guerra costituisce caso di forza maggiore agli effetti della risoluzione del contratto, nei riguardi sia dell'una che dell'altra parte contraente? I giuristi rispondono affermativamente ed infatti l'evento della guerra ha innegabilmente i due requisiti previsti dall'art. 1225 del codice civile, che escludono la responsabilità del contraente costretto a venir meno agli obblighi assunti; è cioè: estraneo alla sua volontà e, come tale, a lui non imputabile. [...] Riassumendo: in tempo o in previsione di guerra sarebbe

prudente, che artisti e impresarii si accordassero per inserire nelle scrittura una riserva d'indennizzo in caso di eventuale risoluzione. Tale riserva potrebbe a mo' d'esempio essere redatta come segue: “ in caso d'impedimento derivante da guerra le parti si riservano reciprocamente la facoltà di non prestarsi all'esecuzione della presente “scrittura”; e si obbligano rispettivamente in tal caso a pagare l'indennizzo di L...”. Io auguro comunque ai simpatici lettori ed alle vezzose lettrici del Cafè-Chantant di non dover mai stipulare od eseguire scritture in tempo od in paese di guerra guerreggiata: sono sempre contrattazioni non scevre di sorprese e pericoli. Ed auguro al più presto il bel tricolore italiano possa sventolare sulle coste d'Africa nel pieno sole della vittoria, e che nei deliziosi palmeti di Tripoli o di Derna sorga un sontuoso Teatro di Varietà, dove le nostre divette possano immediatamente far girare la testa a tutti gli *ulema* e notabili arabi, compreso il venerabile sindaco Hassuna Pascià!>>.

- **Gli eventi artistici a Napoli durante la campagna in Libia:**

- -, *La serata di gala al S. Carlo, in <<Don Marzio>>, 12-13 novembre 1912*: <<il nostro gran teatro era gremito, iersera, com'era da prevedersi, in occasione dello spettacolo organizzato dal municipio in onore della Flotta: gremito di un pubblico magnifico, quello che solamente il nostro San Carlo sa mostrare, come quadro unico di una cornice insigne, in certe serate memorande. E per la presenza augusta di Principi... nostri, di ministri, di autorità civili e militari. Lo spettacolo di ieri, a cui un foltissimo stuolo di dame elette aggiungeva quel fascino signorile che non sempre vediamo, va di diritto considerato tra i memorandi anche perché affidato ad artisti di fama sicura, che nulla tralasciarono, come nulla potevan tralasciare, per la migliore riuscita della bella serata. Lo spettacolo, iniziato con l'Inno Reale e l'Inno di Garibaldi, ascoltati in piedi dal pubblico enorme fra appalusi scroscianti, fra lo sventolio di fazzoletti e gli evviva di mille voci concordi in un palpito

unico ed in una speranza sola, proseguì fra il generale compiacimento, ed ascoltammo una Bohème degna di tutte le lodi, specialmente se si pensi ch'è stata allestita in pochissimi giorni. Emma Duretti, non nuova al nostro pubblico, seppe essere, per voce e per qualità sceniche, un'appassionatissima "Mimi"; Rinald Grassi, tenore ormai formato ed avvezzo a tutte le battaglie, cantò com'egli solo sa cantare, suscitando la più schietta ammirazione. Giuseppe De Luca era "Marcello"[...]>>.

- **L.R. Montecchi, *Il teatro e la guerra*, in <<La Maschera>>, 3 marzo 1912:**
<< quando sul finire dello scorso settembre il governo italiano, rompendo l'annoso indugio contro la diuturna provocazione ottomana, sentì che non era più il caso di arrestare il *fatore andare* d'Italia verso i lidi africani e dichiarò la guerra alla Turchia, provocando nelle nostre provincie quel meraviglioso unanime slancio di patriottismo, che oltre a rivelarci a noi stessi, ci ha rivelato all'invidia Europa, c'era forse da aspettarsi che con altrettanta facilità di sentimento gli autori drammatici ne avrebbero approfittato per invadere i palcoscenici con i loro lavori patriottici. Avvezzi alla tradizione rivoluzionaria e guerriera del risorgimento nazionale, durante il quale molta parte del movimento si maturò, può dirsi, nel contagio patriottico delle platee ed ogni nome ed ogni frase era pretesto alle più vibranti manifestazioni di nazionalismo, dall'apologetica invocazione di Paolo nella *Francesca da Rimini* all'intenzionale *Viva V.E.R.D.I.*, c'era da aspettarsi un dilagare di drammi e di commedie patriottiche, alla fiamma dei quali si sarebbero riaccesi i delirii dei rinnovellati pubblici italiani. [...] Ci sarebbe quindi da domandarsi se per avventura, in mezzo a tanto sacro e fulgente risveglio di patriottismo che l'impresa libica ha suscitato, i nostri autori drammatici si sieno sentiti meno all'unisono col forte concorde palpito nazionale. A me pare di no, e ritengo anzi che, sottolineando, come ho fatto dianzi, la frase, la musa dei nostri autori drammatici abbia in questa occasione *brillato* per la sua assenza; si renda ad essa la più sincera e illuminante giustizia. Se vi fosse bisogno di una ulteriore prova della serietà del nostro patriottismo nelle presenti circostanze, io ritengo dovrebbe appunto ricercarsi nella astensione dei nostri autori drammatici dalle vacue quanto pericolose rievocazioni

sceniche che la presente guerra avrebbe forse potuto offrire. Essi hanno, per così dire sentito l'ambiente e, tacendo, hanno bene meritato della patria. Con ciò non voglio dire, che la presente astensione possa suonare condanna per quanto i nostri autori, dai grandi ai minimi, produssero o tentarono per il passato. [...] Oggi l'anima nazionale ha avuto modo di espandersi in veramente sinceri e salutari entusiasmi, accompagnando la partenza delle truppe, accorrendo alle feste per la Croce Rossa, prorompendo con onda irresistibile al suono spiegato degli inni patriottici, ed ogni forzatura accademica non poteva che rischiare di degenerare in una stonatura. Certo la guerra, come forza sommovitrice di popoli e di passioni, non mancherà forse di dare spunti e motivi a futuri lavori drammatici, sia sotto forma di causale drammatica, come in *Denise*, sia come provocatrice di osservazioni meravigliosamente felici, come quella di *Francillon*: il sangue che voi uomini versate nei campi di battaglia per la patria non è che il latte che noi donne vi diamo nascendo. Certo dalla impresa libica potrà per il futuro teatro italiano sprigionarsi, così nel senso drammatico come in quello comico, qualche contrasto di passioni, qualche intreccio di situazioni, che diano (*sic*) fecondo alimento alla esausta vena dei moderni motivi scenici; ma ora come ora è bene che la musa dei nostri autori abbia taciuto e, speriamo, continui a tacere. [...] L'astensione quindi dei nostri autori nell'attuale periodo guerresco, oltre che rispondere ad un senso di bella opportunità patriottica, risponde quasi ad una legge storica. E poiché difficilmente i maggiorenni si sarebbero prestati a questo teatro occasionale, c'è da giurare senza tema di smentita, che in questo caso il silenzio della musa drammatica sia stato tanto di guadagnato per la patria e per l'arte, poiché i nostri autori ci hanno risparmiato il penoso dilemma o di sembrare poco patriottici o di dover applaudire per il patriottismo delle cattive commedie>>.

- **G. Diotallevi, *I nostri soldati agli avamposti*, in <<La Follia di New York>>, 17 dicembre 1911: <<[...] è stato per questo che, invitato a scrivere qualche cosa sopra un numero unico natalizio destinato ai nostri cari fratelli dell'America lontana, io mi son detto se poteva quest'anno scrivere niente di più alto e più affascinante di un fuggevole profilo dei nostri soldati che là giù, nell'antica provincia dell'Africa, faranno questa volta il Natale forse tra i fasci dei fucili, seduti su la terra delle trincee, sotto la quale tanti loro fratelli dormono il sonno glorioso degli eroi, ma certo con la fronte rivolta al "mare nostrum", figgendo (*sic*) gli occhi nel vaporoso orizzonte, in fondo in fondo al quale deve pur fumare un modesto comignolo. [...] O fratelli sparsi pel mondo i nostri soldati attendati forse oggi ancora nell'Africa, lontani ad ogni modo dalla madre patria subiscono, come voi stessi lo subite, tutto l'affollarsi delle memorie, tutto il fascino dell'Italia lontana. Coloni anch'essi come voi, questi moderni discendenti dell'intrepido legionario romano, coloni vivi del fucile e del sangue mentre voi siete i coloni dell'abnegazione e del lavoro, hanno oggi e sempre lo stesso profilo morale delle vostre anime appassionate e devote. O fratelli lontani, poiché siamo tornati a sentire tutti in egual modo, tra gli avvenimenti attuali, quel benefico valore produttivo di ogni attività e di ogni bene che è il sentimento della patria, della patria che invisibile legame, tutti et unisce e raccoglie ed adegua da un capo all'altro del mondo: o fratelli lontani e nella lontananza più che mai amati, per le gesta dei nostri soldati che hanno iniziato gloriosamente l'ora del nostro più grande avvenire giuriamo che, quali siano le vicende e i pensieri individuali e collettivi, noi tutti e sempre, con feconda ed operosa concordia, dobbiamo proseguire l'opera nuova della grandezza della dignità della prosperità della patria, l'opera che questa volta non è stata iniziata dai padri, ma dai figli nostri. E voi nelle colonie, voi dispersi quasi sempre, ed incerti qualche volta, voi ricordatevi che ovunque si è spinto un italiano vi è un esempio di lavoro e un pioniere di civiltà [...]>>.**

- **Sandro (Riccardo Cordiferro- Alessandro Sisca), *Alla guerra*, in <<La Follia di New York>>, 8 dicembre 1911:**

<< - Dunche, Salvatò, io me so ddeciso!

- A fa cche cosa, Pè?
- A ghi 'a guerra...
- Comme, vuò 'j a cummattere?
- Sì, voglio 'j a cummattere!
- Ccu 'e surece e ccu 'e scarrafune?
- Ma cche ssurece e scarrafune! Tiene sempe 'a capa 'a pazzia tu!
- Ma, ppe ssapè, addò vuò 'j a cummattere, Pè?
- A Tripole...
- Ah, a Tripole!
- Che? Cade da 'e nnuvole?... Nun saie ca a Tripole 'nce stà a guerra?
- 'O saccio... Ma è accussì lontano e io nun me puteva credere ca vulisse fa nu viaggio accussì luongo...
- Per la patria si fa qualunque sacrificio, caro Salvatore!
- Visto a te ca tiene ancòra a capa fresca, comme si tenisse quinnece anne!
- Che c'entra la capa con la patria?...Nun saccio comme staie parlanno Salvatò! Devi sapere ca io aggio fatto già 'o suldato primma 'e venì 'a Mereca e ca so pronto a 'o fa n'ata vota si 'o Cunzulato me vò fa parti.
- 'O Cunzulato?... Ma, dimme 'a verità, Pè, t'abbisognasse 'o viaggio ppe 'j a l'Italia e t'ò vulisse fa dà da 'o Cunzulato ccu 'a scusa d'a guerra?
- Ma che!...P'a Patria mia aia sapè ch'io me facesse accidere e giacchè se stà facenno sta guerra contr'a Turchia io voglio còrrere addò me chiamma 'o duvere.
- E io... io penzo 'e n'ata maniera. Figurate ca so venuto 'a Mereca apposta ppe nun fa 'o suldato. Po' essere maie mo ca io me movo 'a ccà ppe 'j a cummattere a Tripole?
- Allora, caro Salvatore, t'aggia dicere chiaro e tunno ca tu 'a patria nun 'a vuò bbene e ppe cchesto certi ccose nun 'a ppuoie capì.
- No, io certi ccose 'e ccapisco tanto buono, ca te parlo accussì comme te stò pparianno... Si sapisse che appetito aggio fatto a l'Italia! Ppe ppoco nun me so muorto 'e famma, oi Pè!... Addò aggio trovato a ffatecà? 'A Mereca! Addò

aggio potuto vedè 'a faccia d'e solde? 'A Mereca. E mo, cche vuò? Ca io iesse 'a guerra ppe fa piacere a l'Italia?...Staie frisco, staie!... Io d'a Mereca nun me muovo, manco si me sparano!

- Caro Salvatore, scuse ca t'ò ddico, ma si tu parle accussì, io nun te voglio tenè pp'amico! Staie parlanno d'a patria nosta, comme se se trattasse 'e na mappina...
- Siente, Pè, è mmeglio ca nun ne parlammo cchiù 'e stu fatto, se no, certo 'nce appiccecammo... [...]>>.

- **R. Cordiferro, 'A canzona d'a guerra, in <<La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911:**

<<Mariuccè, voglio 'j 'a guerra,
'e partì me so deciso:
stu penziero m'aggio miso
'ncapo, e parto, Mariuccè.
Comm'a ppazzo t'aggio amato,
t'aggio amato overamente,
ma, busciarda e 'ndifferente,
tu m'àiè fatto spantecà.
Ppe vvenirte sempe appriesso,
n'anno sano aggio perduto,
e tu, 'nfama, m'àiè traduto,
m'àiè trattato comm'a cche!
E perciò mò vaco 'a guerra:
vaco, siente, assaie luntano...
Ammacare⁸⁹ io chiano chiano
Io scurdà me pozzo 'e te...
T'aggia lascià...
Voglio partì...

⁸⁹ Questo verbo, inteso nel senso di “ e magari”, non sembrerebbe derivare dal dialetto napoletano. Infatti Alessandro Sisca, alias Riccardo Cordiferro, aveva origini calabresi, precisamente cosentine, ed il napoletano da lui utilizzato è quello appreso durante il soggiorno napoletano, in anni giovanili, prima del trasferimento in America. Da ciò gli esempi di varietà linguistica. In alcuni dialetti calabresi e siciliani, infatti, “macare /macari” significa “anche”.

P' à Patria mia
Voglio muri!...
Vaco a Tripole! Io te lascio
Finalmente, oi Mariuccella...
Cche me 'mporta de st'ammore
Ch' à chiagàto chisto core,
ca 'mpazzia m' à fatto ascì.
'Nzieme a chillo ca vuò bbene
Tu divertete ogne jouorno...
'Nfaccia tu non tiene scuorno,
può fa chello ca vuò tu...
A 'o paese addò 'nc' è 'a guerra
Pure femmene 'nce stanno...
Comm' a tte, però, nun sanno
- 'nce scummetto- arrepassà.
T'aggia lascià...
Voglio partì...
P' a patria mia
Voglio muri...
Spero a Ddio ca resto vivo,
ma si moro, oi 'ngrata, siente,
nu rimorso eternamente
int' o core te starrà...
Tanno è inutilo ca prieghe,
tanno è inutele ca chiagne...
Si t'arragge e si te lagne,
Mariuccè, peggio ppe te!...
Tu ccu me si stata 'nfama,
tu ccu me si stata 'ngrata.
Sarraie certo castigata,
presto o tarde, oi Mariuccè...
'Ncoppo 'o munno 'e nenne 'nziste
'nce ne stanno tante e ttante,
ma na femmena birbante

comm'a te, no nun 'nce sta...

T'aggia lascia'...

Voglio parti'...

P'a patria mia

Voglio muri!...>>.

2.3.2 La Prima Guerra Mondiale: gli artisti napoletani e il patriottismo cittadino

Il periodico artistico <<Cafè-Chantant>> costituisce una fonte inesauribile di notizie riguardanti gli artisti napoletani ed italiani, soprattutto durante il periodo bellico. In questo percorso, che affronta gli influssi della Prima Guerra Mondiale sul mondo artistico napoletano, il periodico citato rappresenta però un punto di partenza ineludibile da cui è scaturito l'interesse per alcuni fenomeni e temi inediti, tra cui gli spettacoli al fronte. Le prime notizie pervenute descrivono la situazione in Francia ed in Germania, sottolineando la natura volontaristica di alcune organizzazioni artistiche, promotrici della ricostruzione di improvvisati spettacoli al fronte. Alcuni attori, anche molto famosi, dimostrano la loro partecipazione all'evento bellico, cercando, in questo modo, di risollevare gli animi dei soldati. Le notizie inerenti ai teatri organizzati in zone di guerra emergono, in primo luogo, attraverso i giornali che, seppur fondamentali non sono del tutto esaurienti. Pertanto, per analizzare attentamente un fenomeno come il Teatro del Soldato, è stato necessario consultare i documenti conservati presso l'Archivio del Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, in particolar modo i fascicoli contenenti alcune locandine, programmi di sala e foto che descrivono gli artisti ed i repertori in scena al fronte, in alcuni specifici campi e luoghi di battaglia. Inoltre i Verbali della Società degli Autori, anch'essi conservati presso l'Archivio del Burcardo, indicano i resoconti della Società riguardanti anche i risultati dell'operazione rivolta all'organizzazione del Teatro del Soldato, istituzione fondata, appunto, dalla stessa Società per portare beneficio ai soldati al fronte. Un contributo utile è rappresentato da gran parte dell'archivio privato del genovese Francesco Maggi, che raccoglie all'interno della sua collezione ⁹⁰ non solo cimeli di guerra, ma soprattutto numerose locandine legate al Teatro del Soldato, oltre alle copie di giornalotti

⁹⁰ Una cospicua parte della collezione di Francesco Maggi è stata esposta presso il Palazzo Blu di Pisa, in occasione della mostra *I segni della guerra*, dal 9 aprile al 4 luglio 2015.

di trincea⁹¹, di manifestini e fascicoletti, stampati o ciclostilati direttamente al fronte⁹².

Se da una parte è importante studiare la condizione degli artisti inviati al confine, nelle zone di guerra, soprattutto tra il 1916 e il 1917, durante i primi anni della guerra, dall'altra, invece, occorre osservare il percorso artistico di tutti coloro che rimangono in città.

Il <<Cafè-Chantant>>, nell'agosto del 1914, esprime la preoccupazione per la probabilità dell'intervento dell'Italia in guerra, oltre a descrivere le difficoltà di pubblicazione a cui andrà incontro il giornale, rivolgendosi naturalmente agli artisti. L'appello ai teatranti è accorato: <<[...] nel nord e nel centro i più importanti stabilimenti hanno chiuso o annunziano la loro chiusura. La cronaca, artistica per il varietà come tutti gli altri rami dell'arte della scena, si riduce a pochissime notizie. Non sapremo trovare la materia per riempire le nostre pagine; e poi le condizioni tecniche e tipografiche sono pessime [...]. Consigliamo tutti gli artisti di limitare le loro pretese affinché i proprietari possano mantenere aperti i loro locali sin che si può, diversamente le gravi spese li costringeranno a chiudere al più presto con danno di tutti coloro che sono stati causa indiretta della chiusura. Ed al buon cuore degli artisti, giacché la loro inerzia non ha saputo creare una Federazione che potesse farlo, raccomandiamo tutti quei loro compagni che, trovandosi all'estero, son dovuti ritornare in patria per fuggire il teatro della guerra. Essi si trovano o si troveranno nelle condizioni più miserevoli ed ogni aiuto, anche morale può sollevarli di molto.[...]>>⁹³.

Nel 1916 rendendo ancor più critica la situazione, il Governo stabilisce un'anticipazione dell'orario di chiusura nei teatri di Varietà, mentre dopo la disfatta di Caporetto, numerosi teatri verranno chiusi o trasformati in

⁹¹ Dei giornali di trincea si è occupato solo Mario Isnenghi, nel suo volume *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977. Il Messaggero Veneto ha, però, pubblicato, in data 6 aprile 2015, la notizia della donazione del Fondo Augusto Luxardo, in parte consegnato alla biblioteca Guarneriana di San Daniele (Udine), mentre tutta la raccolta sul primo conflitto mondiale è stata consegnata al Comune di Udine. Il prossimo autunno il materiale raccolto dal medico di origini siciliane sarà accessibile poiché attualmente in fase di catalogazione. La raccolta comprende 4014 fra documenti, fogli a stampa, libri, giornali e riviste. Il Fondo Luxardo si può dividere in tre blocchi: la biblioteca con 900 volumi, la pubblicistica che è la parte più corposa e le raccolte di settimanali e mensili (si tratta di edizioni complete).

⁹² Nel corso di questo capitolo, verrà analizzato anche il materiale della collezione Maggi.

⁹³ *Prima pagina sulla guerra* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 agosto 1914, in appendice.

cinematografi, tranne in alcune città, come Napoli, in cui l'attività artistica non si arresterà.

Impresari e teatri tendono, così, ad organizzarsi, cercando di diminuire le paghe ed invitando gli artisti ad evitare richieste esose sulle retribuzioni: in questo modo i teatri, pur con grandi difficoltà, potrebbero rimanere in piedi, permettendo agli artisti di continuare a lavorare anche durante la guerra.

Nel settembre 1914 il <<Cafè-Chantant>> pubblica l'ennesimo articolo, in prima pagina, in cui si parla apertamente della crisi economica tra gli artisti, attraverso la lettera di un impresario milanese che, indirizzata al direttore Razzi, conferma l'adesione anche di alcuni teatri del Nord nell'operare una politica di riduzione delle paghe pur di mantenere aperti i teatri. Il periodico pubblica la lettera e il Razzi conferma di essere d'accordo con la campagna di prevenzione sugli artisti, ma di non condividere assolutamente la proposta di Indelicato, l'impresario milanese, di dimezzare le paghe del 50%. Sarebbe, infatti, più opportuno che artisti, impresari e teatri si organizzassero, ogni volta, secondo esigenze specifiche.

Naturalmente la crisi economica incombe anche sui teatri di Varietà napoletani, ma la città può giocare a suo favore l'enorme quantità di teatri, di spettacoli e di artisti attivi durante tutto il periodo bellico⁹⁴; ecco perché il Razzi considera un'assurdità dimezzare le paghe agli artisti quando, invece, possono essere solo diminuite, sfruttando la quantità degli spettacoli presenti nella città partenopea.

Il discorso riguardante la crisi economica, che si abbatte violentemente sull'Italia artistica e su tutta l'Europa, viene delineato con rigore nell'articolo firmato da Tramontana e pubblicato sul <<Cafè-Chantant>> del 22 aprile 1915: la riduzione delle paghe e la chiusura dei confini bloccano gli artisti italiani, molti dei quali sono stati richiamati in guerra. Le famiglie artistiche, quindi, le compagnie, i duetti, i gruppi, si smembrano, poiché la partenza ed anche la morte sul campo, distruggono alleanze artistiche, repertori ed equilibri creati nel corso degli anni. Molti artisti italiani, anche napoletani, pur di sopravvivere riorganizzano il loro lavoro, diventando agenti teatrali per imprese artistiche. Tramontana lamenta il disfacimento della F.A.V.I., a

⁹⁴ F. Razzi, *La crisi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914, in appendice.

differenza delle organizzazioni estere che, in previsione della guerra, hanno cercato invece di tutelare i loro artisti⁹⁵.

Mentre gli artisti italiani cercano di sopravvivere – e nonostante la crisi economica la città di Napoli continua a pubblicare i suoi cartelloni - , organizzando, nel 1915, eventi di beneficenza rivolti agli orfani del Varietà⁹⁶ o alle vittime del terremoto in Abruzzo⁹⁷, all’Estero le organizzazioni di previdenza rivolte agli artisti si attivano su tutti i fronti.

Giungono notizie dalla Francia e dalla Germania: già nel 1914, la I.A.L. (International Artisten Logge), la federazione degli artisti tedeschi, organizza spettacoli di beneficenza nelle varie città e nei teatri più importanti, affinché i guadagni vengano equamente distribuiti tra gli artisti più bisognosi⁹⁸; in Germania e in Austria gli attori vengono, inoltre, impiegati nei servizi pubblici. Si conferma, così, l’apertura dei teatri sia a Berlino che a Vienna, nonostante nell’ultimo numero del <<Cafè-Chantant>> del 1914, si pubblichi la notizia della chiusura dei teatri viennesi, o meglio della riduzione dell’orario di chiusura, si vieta ai locali di rimanere aperti dopo l’una di notte, e alle orchestre di suonare dopo la mezzanotte; si adduce come motivazione il rispetto per <<[...] il fiore della gioventù che sta versando il sangue sui campi di battaglia>>⁹⁹.

Un mese prima, invece, in Francia si autorizzava la riapertura dei teatri, dei caffè concerto e dei cinematografi¹⁰⁰.

Non va tralasciato un aspetto: la pubblicazione di numerose notizie sui teatri in Egitto, al Cairo e nelle zone occupate dagli Italiani durante la campagna libica. Le fonti tedesche e turche invitano gli artisti a non recarsi in questi luoghi, poiché le condizioni della guerra potrebbero degenerare, attuando una sorta di “terrorismo artistico”. In realtà gli impresari libici, per lo più di origine italiana, confermano che proprio in quelle zone i teatri continuano a funzionare regolarmente e a reclutare numerosi artisti italiani che vedono

⁹⁵ Tramontana, *Per la vita... per la storia!*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 aprile 1915, in appendice.

⁹⁶ Cfr. - - , *Pro orfani Varietà*, in <<Cafè-Chantant>>5-11 settembre 1914.

⁹⁷ Cfr.- - , *Per le vittime del disastro. La proposta Villani*, in <<Cafè-Chantant>>, 5 febbraio 1915.

⁹⁸ - - , *Rappresentazioni straordinarie e sussidi di guerra della International Artisten Logge*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914;

- - , *I risultati delle organizzazioni*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 novembre 1914. Tutti in appendice.

⁹⁹ - - , *Era tempo*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 dicembre 1914, in appendice.

¹⁰⁰ - - , *I teatri in Francia*, in <<Cafè-Chantant>> 20-26 novembre 1914, in appendice.

nella Libia un luogo in cui poter svolgere ancora la propria attività, nonostante la guerra¹⁰¹.

Pur accennando brevemente alla situazione dei teatri all'Estero, queste notizie appaiono fondamentali, proprio perché vengono pubblicate da un giornale prettamente napoletano, che si propone d'essere tramite tra gli artisti del Nord e del Sud Italia, tra quelli che si trovano al fronte, e soprattutto con i teatri europei, dove approdano molti artisti italiani e napoletani. Ma ciò che sorprende maggiormente è che in una tale situazione di crisi, il <<Cafè-Chantant>> pubblica, comunque, numerose notizie sui debutti e sulle inaugurazioni di teatri: i numeri del 1914 sono caratterizzati da diversi articoli riguardanti l'inaugurazione del teatro Kursaal Biondo a Palermo¹⁰², delle audizioni per la Piedigrotta Izzo al Politeama Giacosa di Napoli¹⁰³, delle notizie sul Teatro Sannazaro e Maldacea¹⁰⁴, sui progetti riguardanti la Galleria Vittoria¹⁰⁵ a Napoli ed i programmi di music hall, oltre agli innumerevoli articoli su Raffaele Viviani e sui suoi successi in tutta Italia.

Anche il periodico napoletano <<Piedigrotta>> inserisce articoli riguardanti la guerra, ma durante il 1914 sono rarissimi i titoli ed i contenuti delle canzoni pubblicate su questi fascicoli, che dimostrino l'esplicito riferimento all'evento bellico.

Il fascicolo 1914 della <<Piedigrotta Poliphon>>, il cui direttore è Ferdinando Russo, traccia delle descrizioni accurate di alcuni artisti, attraverso le parole degli stessi Russo, Di Giacomo o Bovio. Si parla di Luisella Viviani¹⁰⁶, artista che in quegli anni gode di grande successo e che viene considerata l'ultimo riferimento alla Napoli del passato, in un momento di grave tensione storica e militare. L'artista viene infatti definita <<[...] "l'ultima napoletana" che vibri di tutto quanto il "piccone" ha demolito, di

¹⁰¹ - -, *Le tournée in Egitto*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 novembre 1914;

- -, *In Egitto si lavora*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-15 gennaio 1915. Tutti in appendice.

¹⁰² Cfr. - -, *L'inaugurazione del Kursaal di Palermo*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914; foto in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914;

- -, *L'Olimpo a Palermo*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.

¹⁰³ Cfr. Guêpe, *La Piedigrotta Izzo al R. Politeama Giacosa*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 settembre 1914.

¹⁰⁴ Cfr. - -, *Salti di...settimana*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.

¹⁰⁵ Cfr. - -, *Vittoria!*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.

¹⁰⁶ Il profilo non riporta firma, si potrebbe, dunque, pensare alla penna dello stesso direttore, Ferdinando Russo.

tutto quanto è scomparso, - di tutto quanto non tornerà mai>>¹⁰⁷. Il gusto decadente, tipico nella descrizione della Napoli del passato, frequente soprattutto nel passaggio tra i due secoli, in riferimento al famoso sventramento della città, qui emerge fortemente anche in riferimento all'avvento della Prima Guerra Mondiale. Le parole rivolte a Luisella Viviani dimostrano il grande riscontro di alcuni autori e musicisti napoletani molto noti, i quali considerano Luisella l'immagine della poesia e della musica napoletane, ormai destinate a decadere sotto il colpi della guerra.

Il 18 agosto 1914 il numero di <<Piedigrotta Tavola Rotonda>> colora di rosso la prima pagina: per la prima volta si dedica un intero articolo al momento doloroso e alle sorti della canzone napoletana. Il direttore, Bideri, afferma che la guerra non impedirà, neanche durante il 1914, di portare in scena gli artisti di Piedigrotta e le loro canzoni, ormai pronte per il debutto. Si legge: <<[...] la canzone napoletana è immortale, nell'entità sua di effusione spirituale di un popolo intero.[...] Ed il popolo ci sarà grato se all'orrore dell'ora volgente noi opponiamo la musica delle nostre canzoni, che offriamo al pubblico perché si abbeverì alla nostra fonte, e dimentichi la gravità del momento, interrompendo, *quand même*, con un bacio sopra una rossa bocca femminile partenopea un languido ritornello d'amore...>>¹⁰⁸.

La Prima Guerra Mondiale comincia ufficialmente nel maggio del 1914, ma non coinvolge ancora l'Italia neutrale, mentre Piedigrotta si svolge a Napoli tra agosto e settembre: gli artisti che hanno lavorato nei mesi precedenti alla composizione e alla stesura delle canzoni non prevedono certamente l'avvento della guerra. E, infatti, i fascicoli di <<Piedigrotta>> del 1914 pubblicano raramente testi di canzoni con riferimenti all'evento storico. L'avvento dell'inaspettato periodo bellico spinge le case editrici musicali a sostenere le canzoni che parlino di amore, di ricordo del passato, di tenerezza, di famiglia, di bellezza paesaggistica di Napoli, ma soprattutto di malinconia e ricordo, argomenti che caratterizzano i repertori, certamente organizzati senza aver previsto l'avvento della guerra¹⁰⁹.

¹⁰⁷ - - , Luisella Viviani, in <<Piedigrotta Poliphon>>, 1914, in appendice.

¹⁰⁸ - - , Piedigrotta Rossa, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, 18 agosto 1914, in appendice.

¹⁰⁹ *Ibidem*, in appendice. Del 1915 ritroviamo solo la testimonianza della <<Piedigrotta Gennarelli>>, al cui interno, in verità, le canzoni con tema specificatamente "bellico" sono presenti, seppur in numero limitato. Ricordiamo: 'O suldato allero (Capurro-Buongiovanni), All'armi (Magliano-

Le Case editrici musicali, gli autori, i musicisti ed i cantanti sono convinti che il loro lavoro abbia una valenza profondamente patriottica, non solo di sostegno alle masse e ai soldati, ma che essi stessi rappresentino il baluardo della sopravvivenza della cultura di un'intera città.

In verità, fino al 1918, le canzoni pubblicate sui fascicoli di <<Piedigrotta>> e de <<La Canzonetta>>, che riportano il tema di guerra, non sono affatto numerose, tranne per un numero maggiore osservato all'interno dell'annata 1916. La prima pagina di <<Piedigrotta – La Tavola Rotonda>> di agosto-settembre 1916, riporta un articolo firmato da Achille Macchia, tra le cui righe è evidente il rapporto di questi artisti con la guerra: impreparati, così come vengono definiti tutti gli Italiani, ma consapevoli di una sorta di “missione” nei confronti della popolazione. Impossibile chiudere la manifestazione canora, impossibile andare contro la tradizione, impossibile imporre un fermo alla produzione artistica e musicale. Gli artisti napoletani, ed in questo caso gli autori ed i musicisti della canzone napoletana, non vogliono assolutamente arrendersi davanti alla guerra. Le parole di Macchia sono profondamente commoventi, spinte da un patriottismo e da un ardimento che sembrano non cessare affatto neanche durante il 1916: <<[...] e le nuove canzoni di Piedigrotta, e le nostre canzoni che allieranno l'inverno in trincea e sulle quali segneremo il passo nelle avanzate di primavera [...]. Perché non avremmo dovuto in questa terza Piedigrotta di guerra compiere quello che per noi è dovere artistico ed anche patriottico, dare ai napoletani, dare ai nostri soldati le canzoni che aspettano?>>¹¹⁰.

La città non si arrende, soprattutto in campo artistico, così come dimostrano anche le Case Musicali, poiché mantenere in vita Piedigrotta e produrre

Buongiovanni), *'A femmena suldato* (Barbieri-Cannio), *Mia carissima Rosina – Na lettera 'e nu suldato* (Cinquegrana- Bellini), fino alla più famosa *'O surdato 'nmamurato* (Califano-Cannio). Questi titoli vengono integrati dalle pubblicazioni di testi e musiche sulle pagine del periodico <<La Canzonetta>>, del 26 agosto 1915¹⁰⁹. Il compilatore e direttore è Libero Bovio e la maggior parte delle canzoni con tema “guerra” sono firmate proprio dall'autore napoletano: *I Marinai d'italia – Inno alla Marina* (Bovio-Falvo), *Tarantella d' 'a guerra* (Bovio –De Curtis), *Canzone 'e surdate* (Bovio- Lama), *L'addio del bersagliere* (Genise-Lama¹⁰⁹). Questo fascicolo de <<La Canzonetta>>, inoltre, pubblica, in prima pagina, il testo della canzone *'A Guerra* (riportata in appendice a questo paragrafo), firmato da Bovio, oltre ad un lungo articolo in cui la Redazione descrive la grave situazione e la decisione della Casa “Capolongo-Feola” di non chiudere i battenti, bensì di ampliare le fila degli artisti che producono canzoni, nonostante il momento storico.

¹¹⁰ A. Macchia, *Piedigrotta di Guerra e di Vittoria*, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, 13 agosto-7 settembre 1916, in appendice.

ancora canzoni diventa monito patriottico per quegli artisti che sono rimasti in città e per quelli che sono andati a combattere. Ne sono ulteriore conferma le informazioni forniteci dalla prima pagina de <<La Canzonetta>> del 25 agosto 1916: << [...] dalle trincee ci sono pervenute molte cartoline di soldati che ci chiedono canzoni... Le statistiche delle nostre spedizioni postali raggiungono cifre impressionanti. Il conforto e il sollievo spirituale della “canzone”, nelle brevi tregue di guerra è intensamente sentito dai nostri eroi>>¹¹¹.

Proprio durante il 1916 vengono pubblicati i testi e la musica del maggior numero di canzoni ispirate al tema bellico¹¹², il cui numero scema notevolmente già nel 1917. Gli autori e le case musicali preferiscono trattare altri temi, proprio perché il pubblico napoletano, e soprattutto quello al fronte, desidera distogliere il pensiero dalla guerra.

Sulle pagine di <<Piedigrotta>> compare anche un particolare “articolo – raccontino”, firmato da Salvatore Di Giacomo; in effetti non è certo se l’uomo settentrionale incontrato per le vie di Napoli sia realmente esistito e l’incontro sia avvenuto davvero. Questa conversazione è riportata sul numero del 1917 di <<Piedigrotta Vincenzo Valente>>: il “raccontino” in realtà è un articolo, in forma di dialogo, che apre il fascicolo e che Di Giacomo dedica al maestro Valente. Ciò che emerge fortemente è la sorpresa del settentrionale

¹¹¹ - -, *Piedigrotta di Guerra*, in <<La Canzonetta>>, 26 agosto 1916.

¹¹² Ricordiamo *La Patria è salva!* (Genise- Lama), *Canta, surdato!* (Galdieri- Valente), *Amor di Patria* (Genise- Bonavolontà), *Ninetta (la figlia del sergente)*(Ago- Feola), *Quando passano i soldati* (Califano- Falvo), pubblicate su <<La Canzonetta>> 26 agosto 1916.

Per un approfondimento sulla storia della canzone napoletana, che non è previsto all’interno di questa ricerca, cfr. E. De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio, 1969, in cui al Vol.III compare l’elenco di alcune canzoni collocate all’interno del decennio 1910-1920, oltre all’elenco delle canzoni per soggetto, ma viene escluso il tema “guerra”.

P. Gargano, G. Cesarini, *La canzone napoletana*, Milano, Rizzoli Editore, 1984, in cui compaiono alcune canzoni napoletane elencate in base all’autore, ma anche all’interno di questo contributo non tutte le canzoni citate sui fascicoli di <<Piedigrotta>> e <<La Canzonetta>> non elencate.

Includibili anche i contributi di P. Conca, *Piedigrotta nella vita e nel costume napoletano*, Napoli, Giannini, 1952; S. Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fiorentino, 1961; A. Fierro, *Storia della canzone napoletana*, a cura di L. Torre, Napoli, Torre editrice, 1994; R. De Simone, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, in S. Bruni, *Napoli e la sua canzone*, Roma, Tipo-Lito Aurelia, 1999; E. Grano, *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Napoli, Bellini editrice, 1992; S. Palomba, *La canzone napoletana*, Napoli, L’ancora del Mediterraneo, 2001; AA.VV., *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti, Atti Convegno 4-5-giugno2010*, a cura di E. Careri e A. Pesch, Lucca, Lim Editrice, 2011. Ricordiamo anche i contributi di Pasquale Scialò, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Tascabili economici Newton, 1995; P. Scialò, *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, 2002.

di fronte alla vitalità artistica della città di Napoli: teatri aperti e Piedigrotta pronta a partire. Alla fine del racconto Di Giacomo, colpito dai ripetuti rimproveri rivolti dall'uomo a tutti i Napoletani e alla loro mancanza di rispetto in un'ora così buia, riesce a commuovere l'uomo, concludendo così: <<[...] la canzone napoletana è più che una istituzione partenopea, un bisogno della nostra gente. Ella, caro signore, non creda di trovarvi soltanto le Nannine, le Luiselle, le Concettine che sente vantare. Nella canzone napoletana è un po' di tutto: è l'amarezza, è il compianto, è la rassegnazione, è la rinuncia, è, insomma, la filosofia di tutta la nostra vita; è, come chi dicesse una meditazione alata, percorsa di volta in volta da gridi di amore[...]>>¹¹³. Numerosi elementi confermano costantemente che il mondo artistico napoletano reagisce all'impatto con la Grande Guerra attraverso una vitalità esasperata, quasi un processo apotropaico nei confronti della morte e della distruzione.

Del 1918 ritroviamo un solo fascicolo, cioè quello di <<Piedigrotta Gennarelli>>¹¹⁴. L'articolo, firmato da Saverio Procida, segue l'uso comune dei periodici di Piedigrotta di pubblicare, in apertura, una descrizione ed un elenco degli autori e dei titoli delle nuove canzoni, ma stavolta si sofferma a lungo anche sul tema del patriottismo. I soldati napoletani non utilizzano un inno, bensì ergono a valore patriottico la musica proveniente dalla "Patria Napoli", caratterizzata da una forte identità linguistica e musicale¹¹⁵.

Anche <<La Canzonetta>> del 31 agosto 1918 esalta il valore dei soldati, sottolineando la vittoria italiana, ma soprattutto il ruolo fondamentale della canzone nella vita al fronte. Compare in prima pagina una fotografia¹¹⁶ che riproduce Libero Bovio, Salvatore Ragosta, Armando Ottaviano di Quintavalle, Mario Spera, Mario Mari, Domen, Furnò, Francesco Fiore, Enzo Fusco e Mario Massa, tutti in divisa. Lo stesso Mario Spera firma un articolo in cui spiega il motivo per cui questi autori ed interpreti sono stati immortalati in "grigio verde", così come riporta il titolo del pezzo: il 16 agosto 1918

¹¹³ S. Di Giacomo, *La canzone, il maestro Valente, i numeri-unicì, etc. etc.*, in <<Piedigrotta Vincenzo Valente>> 1917, in appendice.

¹¹⁴ Anch'esso conservato presso la sezione "Lucchesi-Palli" della Biblioteca Nazionale di Napoli.

¹¹⁵ S. Procida, *Piedigrotta di guerra (1918)*, in <<Piedigrotta Gennarelli>>, 1918, in appendice.

¹¹⁶ Fotografia, tratta da <<Piedigrotta Gennarelli>>, 1918, in appendice fotografica n.1.

Libero Bovio propone una fotografia con l'insegna della casa editrice F. Feola, appunto. La foto, collocata al centro della prima pagina, è inserita a corredo di un lungo articolo firmato, invece, dalla Redazione del periodico. La canzone napoletana unisce i soldati alle loro famiglie, in un unico canto che in entrambi i luoghi si intona, ricordando la città di Napoli. Ulteriore testimonianza di come l'impeto patriottico caratterizzi anche le produzioni artistiche e canore napoletane, e che, in un certo modo, sfrutti il patriottismo per ricavarne un'ottima pubblicità, soprattutto quando si afferma: <<[...] canta napoletano! Le abbiamo scritte per te le nostre canzoni; per te, per la tua vecchia, per la tua innamorata, per il cielo che tu ami, per il mare del quale tu senti tutta la infinita nostalgia, per il tuo campo abbandonato, per la tua barca che non ha più marinaio, per l'incudine sulla quale battei il martello; per il tuo sole, per le tue stelle, e per la tua gioia. [...]>>¹¹⁷.

Il mondo degli artisti entra nel vivo della guerra nel 1915, quando l'Italia decide ufficialmente di intervenire nel conflitto. Il <<Cafè-Chantant>> del 26 maggio 1915, numero in cui cominciano ad essere pubblicate le due rubriche dedicate alla guerra, apre in prima pagina con un lungo articolo, che appare come struggente monito di silenzio e di accortezza rivolto agli artisti che non devono e non possono speculare sulla Bandiera e sulla Patria: è particolarmente intenso il passaggio in cui la Redazione si rivolge agli artisti, uomini e donne, definiti <<[...]gente dal sorriso eterno>>¹¹⁸, i quali, nonostante l'ora buia ed i cari al fronte, continuano a mascherare il dolore e a portare il sorriso sul palcoscenico¹¹⁹

¹¹⁷ *Canta, napoletano!* (Editoriale), in <<La Canzonetta>>, 31 agosto 1918. L'articolo riporta il titolo della canzone firmata da Libero Bovio, pubblicata all'interno dello stesso numero del periodico, il cui direttore è appunto lo stesso Bovio, in appendice.

¹¹⁸ *Non infanghiamo la bandiera* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 maggio 1915, in appendice.

¹¹⁹ *Quelli del varietà non sono artisti. I provvedimenti del Governo a favore dei lavoratori della scena non riguarda il varietà* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1915, in appendice. Alcuni mesi dopo, il 25 novembre 1915, l'Onorevole Vittorio Emanuele Orlando comincia a mettere in pratica la campagna di agevolazione nei confronti degli artisti colpiti dalla crisi economica. Le agevolazioni rivolte alla riduzione dei biglietti ferroviari e delle tasse che le compagnie pagano ai teatri e ai Comuni vengono proposte dall'Onorevole per tutelare quella classe di artisti che specificatamente vengono indicati come "lirici" e di "prosa", escludendo, dunque, gli artisti di Varietà. La Circolare del Prefetto, indirizzata ai vari Sindaci, viene pubblicata sulla prima pagina del periodico napoletano, scatenando le ire degli artisti del Varietà. In un passaggio, si legge che <<[...] il Ministero ha preso in attento esame i vari memoriali pervenutigli ed ha riconosciuto meritevoli di benevole considerazione alcune delle richieste in essi contenute, l'assecondamento delle quali varrebbe indubbiamente a recare apprezzabili benefizi a quella classe, che è pur meritevole di considerazione pel contributo che porta all'educazione del popolo e per la diffusione all'estero dell'arte italiana>>.

Il fallimento della F.A.V.I. comporta una mancata associazione e difesa di questa categoria di artisti, e che, soprattutto, il Governo italiano non considera i membri del Varietà come una specifica classe sociale, né tiene conto di tutte le campagne patriottiche e degli eventi di beneficenza organizzati, durante quegli anni ed in passato, attraverso l'opera della decaduta F.A.V.I..

Nel 1916 il Governo pubblica il Decreto Luogotenenziale del 19 ottobre, secondo cui gli artisti del Varietà vengono ulteriormente e profondamente colpiti dalla decisione del Consiglio dei Ministri di anticipare la chiusura dei teatri di Varietà alle ore 22.30. Inevitabile ritenere, dunque, che l'emanazione del Decreto nel 1916 non dipenda certamente dalla Disfatta di Caporetto, poiché viene pubblicato in prima pagina sul numero del <<Cafè-Chantant>> del 26 dicembre 1916, riportando la data del 19 ottobre, ed essendo attivato solo dal 1 gennaio 1917.

Ciò che emerge palesemente è che i teatri lirici e drammatici operano, con il consenso del Governo, una forte limitazione sulle produzioni del Varietà, le quali, nonostante la Guerra, continuano invece a lavorare attivamente, interferendo dunque, artisticamente ed economicamente, con le produzioni legate al Teatro d'Arte¹²⁰.

Nel 1917, dunque, si organizza a Roma un grande Congresso, durante il quale si discute sulla chiusura dei teatri di Varietà: non è percepibile, ancora, la motivazione di fondo che spinge il Governo a queste decisioni. Si adduce a motivo fondamentale il momento di crisi in cui non pare opportuno portare avanti il divertimento a tutti i costi, all'interno dei Teatri di Varietà. Il Congresso romano, però, svela le vere motivazioni. Attivi, in quell'occasione, numerosi esponenti del teatro napoletano, tra cui Libero Bovio e lo stesso Raffaele Viviani. Il Decreto Luogotenenziale dell'ottobre 1916, attraverso cui si dirama la notizia dell'anticipazione dell'orario di chiusura dei teatri di Varietà, scatena un movimento di protesta che parte dal Teatro Eden di Milano, il cui impresario promuove una campagna di rivolta, diffusa in tutta Italia. Il movimento napoletano intraprende, in questo contesto, una rivolta massiccia che influenza le sorti delle decisioni del Governo e di tutti i teatri di

¹²⁰ *Il varietà non è teatro! Così dice il nostro Governo!* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1916, in appendice.

Varietà italiani. Infatti, la delegazione napoletana, pur avendo aderito alla campagna milanese, organizza una riunione, il 23 dicembre 1916, presso il Reale Politeama Giacosa di Napoli, alla quale partecipano <<[...] tutti gli Impresarii dei Varietà napoletani, e, dopo una seria e ponderata discussione, fu votato un ordine del giorno: 1) di completa adesione al movimento di Milano; 2) di trovarsi tutti a Roma il 28 dicembre; 3) di appoggiare l'agitazione degli artisti ed affini>>¹²¹. La riunione degli Artisti napoletani, invece, si svolge il 24 dicembre 1916 presso il Teatro Umberto I, con a capo Raffaele Viviani, all'interno del suo stesso luogo sacro. La riunione del 24 dicembre ha come scopo l'organizzazione di una grande manifestazione, datata 28 dicembre 1916, cioè il citato Congresso di Roma. Il successo della riunione degli artisti indetta da Viviani vede la presenza di maestri, poeti, editori, musicisti ed impresari, che aderiscono a ciò che era stato deciso da quest'ultimi durante la riunione svoltasi presso il Politeama Giacosa, nominando una Commissione che sarebbe intervenuta a Roma, composta da << Libero Bovio per gli autori, Giuseppe Chiarolanza pei maestri, E.A. Mario per gli editori, Francesco Razzi per la stampa artistica ed i tipografi, e Gennaro Pasquariello per gli artisti (i quali intervennero tutti alla riunione di Roma meno il rappresentante degli editori E.A.Mario)>>¹²².

Il numero di Capodanno del <<Cafè-Chantant>>, nel 1917, riporta, per ben tre pagine, l'intero verbale del Congresso di Roma. I napoletani, e tutti gli artisti, rappresentati da Libero Bovio, esprimono la preoccupazione per la chiusura dei teatri di Varietà alle ore 22.30, per la discriminazione nei confronti di altre forme di teatro che hanno il permesso di esibirsi fino alle 24, e soprattutto sottolineano la preoccupazione rivolta a tutte le maestranze che lavorano dietro le quinte e che sicuramente sarebbero state licenziate. Inoltre i rappresentanti del Varietà si soffermano sull'apporto patriottico di questi artisti, anche al fronte, negli ospedali da campo e nei ritrovi allestiti vicino alle zone di combattimento. Si ribadisce che il pubblico è abituato ad

¹²¹ *Per la chiusura dei Teatri di Varietà. Il Congresso di Roma- Agitazioni e risultati* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1917.

¹²² *Ibidem*.

andare agli spettacoli di Varietà dopo cena¹²³, cioè precisamente dopo le 21.30. Non avrebbe senso, dunque, accogliere il pubblico alle 21.30 per farlo poi uscire alle 22.30¹²⁴.

Interessi economici, dunque, e guerra artistica tra i teatri che nell'ora buia della guerra, ma soprattutto durante una terribile crisi economica, scomodano le Autorità del Governo per poter combattere sull'unico fronte possibile, e cioè l'orario di chiusura, seguendo la scelta europea della chiusura dei teatri, nonostante all'Estero essa sia stata decisa per effettivi motivi di rispetto nei confronti dei caduti in guerra¹²⁵. Gli Artisti del Varietà otterranno, alla fine, solo mezz'ora in più, per quanto riguarda la chiusura dei teatri, ma incomberanno su di loro ulteriori imposizioni fiscali, perdendo anche le agevolazioni sul biglietto ferroviario, disponibili invece per gli artisti di altri generi teatrali e non per quelli del Varietà. Sarà proprio Napoli a reagire alla situazione fondando l'Associazione Varietà Italiano, che ha come presidente Libero Bovio. La prima riunione destinata alla fondazione si svolge il 15 giugno 1917 e ne riporta notizia il <<Cafè-Chantant>> del 25 giugno 1917: <<[...] gli artisti del varietà, dunque, si son riuniti – insieme ai musicisti, ai poeti, agli editori, agli impresari, agli agenti e a quanti altri vivono nel caffè-chantant o del caffè-chantant - il 15 giugno scorso, al Teatro Umberto di Napoli. La riunione, promossa dal Comitato di agitazione, composto dei signori Giovanni Del Piano, Carlo Epifani, Adolfo Narciso, Salvatore Cafiero e Corazzieri, è riuscita imponente pel numero degli intervenuti che erano oltre quattrocento: tutti lavoratori della scena. [...]>>¹²⁶.

¹²³ Cfr. *Ibidem*, nell'articolo viene definito "pranzo".

¹²⁴ Cfr. *Ibidem*. In appendice è riportato il documento integrale dell'intervento firmato da "La Famiglia del Varietà", durante il Congresso di Roma del 29 dicembre 1916. La risposta di Vittorio Emanuele Orlando scioglie finalmente i dubbi sulle vere motivazioni della decisione del Governo: <<[...] spiegò le ragioni per le quali egli aveva dovuto presentare il Decreto al Consiglio dei Ministri, che erano del tutto economiche, e mosse da un reclamo presentatogli da una Commissione di pubblici esercenti, i quali, dovendo chiudere alle 22.30, temevano che la loro clientela prendesse l'abitudine di frequentare i Teatri di Varietà, con loro discapito>>.

¹²⁵ *Ibidem*. La descrizione del Congresso di Roma si conclude con la reazione dell'On. Orlando che appare <<vivamente impressionato, e dichiarò, che egli con occhio paterno avrebbe preso in considerazione la questione, e promise tutto il suo appoggio per una più equa interpretazione del Decreto, e si mostrò dolente di non poter immediatamente provvedere, perchè occorreva il parere del Consiglio dei Ministri>>.

¹²⁶ - -, *Il Varietà si risveglia?*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 giugno 1917.

Gli articoli riguardanti la neo nata “Associazione Varietà Italiano” si protraggono durante i mesi di giugno e luglio, descrivendone le operazioni, le attività e il fermento, le serate e le mattinate di spettacolo e di beneficenza, il tutto guidato dallo stesso Bovio, che si batterà a lungo per il Varietà e che sarà profondamente amato ed acclamato da artisti ed impresari. Un’associazione, dunque, a cui fanno capo tutti gli artisti italiani di Varietà, colpiti dalla crisi e dalle decisioni del Governo, nata da un’idea di esponenti artistici napoletani, e con sede a Napoli.

L’ottobre del 1917 viene segnato dalla disfatta di Caporetto: la chiusura dei Teatri adesso è visibile ed incombe, e la decisione del Governo intraprende non solo la strada della chiusura totale, ma anche della trasformazione dei Teatri di Varietà in cinematografi. La disparità, però, delle operazioni di chiusura e di trasformazione, in alcune città e zone del Paese, è evidente e spinge alla riflessione.

Il <<Cafè-Chantant>> del 26 novembre 1917 elenca, infatti, i principali teatri di Varietà, in tutta Italia, che sono stati costretti alla chiusura o alla trasformazione in cinematografo. Ciò che viene dichiarato, però, desta sorpresa, soprattutto per la città di Roma e di Napoli: in queste città i teatri rimangono aperti, così come a Messina, Trapani, Lecce e Pisa. A Napoli gli spettacoli di Varietà continuano ad andare in scena <<[...]nessun provvedimento è stato preso contro il varietà anzi il Teatro Orfeo ed il Salone Margherita che erano stati requisiti han potuto far revocare l’ordinanza e proseguire con l’Eden, il Trianon e l’Umberto nei loro spettacoli. La sola Fenice cambierà genere chè al varietà subentrerà una compagnia dialettale>>¹²⁷.

Ma appena un mese dopo, il 29 dicembre 1917 il <<Cafè-Chantant>> pubblica la notizia tanto attesa dagli artisti del Varietà: Vittorio Emanuele Orlando proclama la riapertura dei Teatri di Varietà in tutta Italia, nonostante l’imposizione di alcune clausole legate alla censura e alla moralità. La notizia viene riportata in un lungo articolo firmato da Tramontana il quale appare, però, perplesso e affatto convinto sulla decisione del Governo. In effetti i dubbi sorgono leggendo gli elenchi dei teatri chiusi e di quelli rimasti aperti e

¹²⁷ - -, *Il Varietà Italiano*, in <<Cafè-Chantant>, 26 novembre 1917.

ci si chiede perché in alcune città l'impatto della disfatta di Caporetto non influisca sull'attività di alcuni teatri, soprattutto nelle regioni del centro-sud, e nello specifico a Napoli e in Sicilia. Tramontana accenna a varie "concessioni" o "lusinghe" a cui si sono prestati alcuni impresari e alcuni teatri, e forse così si spiega la costante apertura di alcuni esercizi in determinate città; pur essendo la maggior parte di esse lontane dal fronte, e quindi distanti dalla guerra, avrebbero dovuto comunque accettare l'adesione ai principi di moralità imposti dal Governo, dopo Caporetto¹²⁸, con tutte le specifiche conseguenze. Tramontana insinua che la notizia della riapertura dei teatri, in realtà, non comporti meraviglia da parte degli artisti e degli impresari di alcune città che, in effetti, hanno continuato a lavorare, poiché << [...] fino ad ieri, si sosteneva che nessun ordine in proposito era stato emanato tanto che in molte città si continuava a lavorare ed in altre si aboliva solo il genere e non si chiudeva il locale>>¹²⁹.

A testimonianza di queste parole emerge il Verbale della Società degli Autori del 22 novembre 1917, conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma: sia l'On. Gallenga, sia il Ministro della Guerra Alfieri, sia i membri del Consiglio della Società degli Autori, il cui Presidente in quegli anni è Marco Praga, sia il vice presidente Buzzanti, sono d'accordo sul mantenimento delle attività teatrali in tutta Italia, compreso il Varietà. Alcune Prefetture, tra cui quella di Milano, pretendono, invece, per la chiusura effettiva. Dimostrazione, quindi, delle differenze di svolgimento artistico in varie zone d'Italia. All'interno del Verbale si cita l'idea di una delegazione che vada direttamente a Roma per spiegare la situazione al Ministro degli Interni Orlando¹³⁰.

¹²⁸ Tramontana, *Continua?*, in <<Cafè-Chantant>>, 29 dicembre 1917, in appendice.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Società degli Autori, Verbale del 22 novembre 1917, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, CONSIGLIO DIRETTIVO S.I.A. Società Italiana Autori, Registro Verbali, VOL. 6 (1916-1918): << Il Presidente sull'imminente chiusura dei Teatri chiede il parere del Consiglio circa le vie che Le Variété dovrebbe tentare e cioè se si debba approvare la chiusura totale o agire per la continuazione degli spettacoli. Conosce che l'On. Gallenga Sottosegretario di Stato, e S.E. Alfieri Ministro della Guerra ritengono che la continuazione degli Spettacoli sia utile per tener alto lo spirito del pubblico. Alcune prefetture però, e specialmente quelle di Milano, ritengono opportune le chiusure dei teatri. Il vice Presidente Buzzanti e gli altri consiglieri presenti offrivano il parere che le Variété debbe (*sic*) svolgere la sua azione a pro' degli spettacoli teatrali e offrivano che essa debbe (*sic*) far

Il clamore suscitato dalla notizia della riapertura dei Teatri di Varietà non appare eclatante, né spinge alla reazione gli artisti, poiché molti di loro continuano a lavorare anche durante la guerra e dopo Caporetto. Il <<Cafe-Chantant>>, infatti, continua a pubblicare i ricchi programmi dei Teatri di Varietà napoletani e non spende molte parole né in riferimento all'ordinanza di chiusura e di trasformazione, né per la notizia della riapertura.

Le vicende del Teatro di Varietà, italiano e napoletano, proseguiranno ancora nel 1918, anno in cui un'epidemia costringe il Governo ad attuare un'ulteriore campagna di chiusura dei Teatri di Varietà, gli unici costretti a chiudere poiché considerati luoghi in cui la salute pubblica potrebbe essere notevolmente minata, a causa del massiccio afflusso di pubblico, ogni giorno.

È evidente che i congressi e le mobilitazioni hanno sempre spinto gli artisti del Varietà, ed in primis quelli napoletani, a combattere per l'affermazione dei loro diritti e soprattutto di un vero e proprio genere artistico, durante tutto il decennio 1910-1920.

sentire direttamente le sue influenze presso S.E. Orlando ministro dell'Interno, consigliando quindi un viaggio del Presidente a Roma a tale scopo. Il Presidente ritiene che un'azione diretta sia più efficace e accetta l'incarico di esercitarla nel modo proposto dal vice Presidente Prof. Buzzanti e dai colleghi del Consiglio>>

APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.2

La Prima Guerra Mondiale: gli artisti napoletani e il patriottismo cittadino¹³¹

- **La crisi del teatro**

- ***Prima pagina sulla guerra (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 agosto 1914*** :<< l'Europa è attraversata da un nembo che ovunque reca squallore e perdizione. Le armate di tutti i paesi belligeranti seminando la morte troncano ogni umana attività, talché anche i paesi che sin'ora non sono stati sconvolti dalla guerra risentono i danni enormi di questa terribile conflagrazione che non ricorda precedenti nella storia delle nazioni. I nostri lettori sono purtroppo edotti delle condizioni terribili in cui versa il varietà internazionale: in Francia, in Germania, in Austria, in Russia, nel Belgio e nell'Inghilterra tutti i concerti, tutti i teatri sono chiusi; la umanità travolta dalla tragedia immane non può pensare a divertirsi. In Italia si è potuto stentatamente resistere sin'oggi. Ma è vano nascondere: noi siamo alla vigilia della mobilitazione generale, la nostra posizione di neutri si rende disperata: tutta la storia nostra, tutte le risorse della nostra gente, il genio stesso della nostra razza non ci consentono di rimanere inattivi. Occorre dunque prepararci per ogni evento, occorre subire con calma e con cuore d'Italiani le gravissime conseguenze della terribile crisi. In vista di questo gravissimo stato di cose e perché considerazioni di ordine tecnico ce lo suggeriscono, noi siamo venuti nella determinazione di rendere per tutto il periodo corrente – che ci auguriamo trascorra in due tre mesi al massimo – la nostra rivista quindicinale. Non vi è né la materia, né la ragione di pubblicare una rivista artistica ogni 8 giorni: nel nord e nel centro i più importanti stabilimenti hanno chiuso o annunziano la loro chiusura[...]>>.

¹³¹ L'appendice a questo paragrafo è stata divisa in 5 sezioni, per facilitare la lettura del materiale eterogeneo: 1) la crisi del teatro; 2) le associazioni internazionali di artisti; 3) i teatri all'Estero e la guerra; 4) gli artisti e gli autori napoletani durante la guerra; 5) il Varietà e la guerra.

- **F. Razzi, *La crisi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914.** La risposta di Francesco Razzi alla lettera di Edoardo Indelicato: << mentre il giornale ultimo era in macchina abbiamo ricevuto la lettera di Indelicato che ci affrettiamo a pubblicare malgrado sia già di pubblica ragione. Ci avvediamo con piacere che le idee da noi espresse nell'articolo del numero scorso collimano esattamente con quelle del nostro amico e siamo ancor più lieti di constatare che il nostro pensiero, in riguardo alla crisi attuale sia condiviso da persone di indiscussa competenza. L'idea di consigliare gli artisti a ridurre le loro pretese, durante l'attuale critico periodo, è basata su un rigido principio di economia che mentre va a vantaggio delle imprese, mettendole in condizione di continuare gli spettacoli, è pure nell'interesse degli artisti i quali, se perdurassero le loro pretese, costringerebbero i proprietari a chiudere e quindi sarebbero costretti a loro volta ad un assoluto riposo. Dall'altra parte crediamo non sia da accogliersi l'idea emessa dall'Indelicato per la riduzione del 50% nelle paghe. In Varietà non vi sono enti costituiti sia da parte degli artisti che dei direttori che possano garantire, in tutte le questioni che potrebbero sorgere, da un nuovo stato di cose. Né sapremmo vedere il mezzo come i direttori possano imporre una simile riduzione a tutti gli artisti. Sarebbe uno stato di cose insostenibile. Data, quindi, la disorganizzazione del Variété noi consiglieremo gli artisti ed i direttori a mettersi d'accordo, caso per caso, in modo da poter trovare sempre un punto d'accordo per i comuni interessi. Solo così si può affrontare la crisi gravissima. Ed aggiungiamo che mai, come ora, si sente la mancanza di una Federazione la quale potrebbe lenire i dolori e la miseria di tutte quelle famiglie di artisti richiamati sotto le armi e reduci dall'estero dopo aver interrotto le loro tournée. Tutte queste famiglie hanno bisogno di un soccorso immediato, hanno bisogno di lavorare. Ma che cosa può dare il Varietà Italiano già debole per se stesso? Può dare solo quello che il buon cuore degli artisti e il senno delle direzioni sapran dare>>.

- **Tramontana, *Per la vita... per la storia!*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 aprile 1915:**<<[...]da otto mesi tutte le aziende teatrali subiscono la crisi, molte di queste hanno dovuto ricercare un calmiera nel cinema od in compagnie di prosa; gli artisti lirici, drammatici ed operettistici hanno, e con fortuna, invaso il vostro campo; le durate dei contratti si sono assottigliate in relazione diretta delle paghe; i vostri colleghi esteri, non buoni alla guerra, son scesi come corvi a farvi concorrenza; molti italiani sono stati richiamati ad apprestarsi alle eventualità richieste per la difesa della patria, la via dell'estero è stata chiusa... Non discutono più, e se discutono lo fanno per rivangare vecchie e rancide accuse, per spalleggiarsi vicendevolmente delle responsabilità, per dichiararsi pronti a fare qualcosa ma... ma con mille restrizioni basate su regionalismi, su pettegolezzi, su invidie. Si direbbe che l'artista di varietà è sempre ed ovunque pervaso da tale una cecità mentale da renderlo incapace perfino all'attuazione delle sue più radicate idealità tanto da renderlo un vero paradosso dell'umanità. Ed alla cecità mentale aggiungete quella visiva! Sì, essi, non vedono su quale via si sono incamminati. I proprietari e gli impresarii seri son divenuti mosche bianche: molti han ceduto il posto al salumaio, al vinaio...all'affarista che non ricerca più in una agenzia seria ma va a scovarli direttamente nella pensione, all'ultim'ora in galleria o al caffè e che aspetta quando non han procurato pane per i figli per carpir loro un impegno! Essi non vedono quanti ex fattorini di agenzia, impiegati a corto di stipendio, artisti continuamente protestati, amanti del cuore di *chanteuses*, proprietari di camere mobiliate si sono posti a fare da agenti teatrali, da mediatori per imprese! E non pensano come tutto questo amalgama eterogeneo, che ormai si è insediato nell'ambiente, lo dissolve e lo distrugge proprio mentre il senso morale e del dovere dovrebbe consigliarli di prepararsi ad una lotta ancor più forte (data la sua impreparazione ed unione) a sostenere le conseguenze ed il disagio di una guerra che ormai tutti sentiamo inevitabile.[...]>>.

- **Le associazioni internazionali per gli artisti**

- -, *Rappresentazioni straordinarie e sussidi di guerra della International Artisten Logge*, in <<Cafè-Chantant>>, **20-26 ottobre 1914**: <<da diverse settimane, e fino a che le cose non saranno messe di nuovo allo stato primitivo, la I.A.L. ha dato e darà tutti i Sabato e le Domeniche nel Berliner Praterdelle di Berlino rappresentazioni a scopo di sussidiare gli artisti e le famiglie degli artisti che si trovano sul campo di battaglia. Del ricavato, dedottene le eventuali spese agli artisti che pigliano parte alle dette rappresentazioni, il rimanente viene distribuito ai più bisognosi. Anche altri locali di Berlino fanno lo stesso, come nelle grandi sale del Botzow-Brauerei, Pranzlauer Allee, nel Bohmische Branhaus, Landsbergallee, nei locali Linder, Pankow, nel Castello Schonhauseh, Niederschonhoouser, hanno luogo, ogni sabato e domenica, delle rappresentazioni. Lo scopo è stato di molto sollievo in questi tempi difficili e critici, mentre si è potuto constatare che il pubblico piglia abbastanza interesse a queste rappresentazioni di Varietà. Nelle due ultime domeniche il Prater era tutto venduto ed i prezzi d'ingresso sono per tutti i teatri fissati di 30 pf. E 50 pf. Intanto nell'ultima settimana la I.A.L. ha distribuito sussidii per un ammontare di 2012 marchi ed ha deciso di inviare a tutti i soci combattenti dei pacchi postali con sigari, sigarette ed oggetti di prima necessità. Tutto ciò, naturalmente, è il frutto della loro grande organizzazione e delle simpatie che la loro unione ha saputo guadagnarsi in tutte le classi sociali>>.

- -, *I risultati delle organizzazioni*, in <<Cafè-Chantant>>, **5-11 novembre 1914**: << la Società tedesca degli artisti di teatro ha distribuito allo scoppio della guerra, a titolo di sussidi e prestiti 50 mila marchi, quella austriaca 32 mila corone. Di più ambedue queste Società si sono prestate a trovare non solo cibo e alloggio gratuito ai poveri affiliati rimasti sul lastrico, ma spesso anche altre occupazioni di vario genere. Così, per esempio, la Società austriaca è riuscita a collocare in qualità di conduttori della ferrovia e del tram elettrico e in qualità di "chauffeurs" 50 attori rimasti senza scrittura. Parecchie attrici austriache si guadagnano ora il pane quotidiano facendo

lavori da sarta e da modista. A Vienna sono aperti attualmente 14 teatri e il 40 per cento dei loro addetti ha potuto continuare ad esercitare la loro professione. Così la *Reichspost*>>.

- **I teatri all'Estero e la guerra**

- -, *Era tempo!*, in <<Cafè-Chantant>>, **20-26 dicembre 1914**: <<la polizia ha vietato ai locali pubblici di Vienna di restare aperti dopo l'una di notte, ed ha vietato alle orchestre di suonare dopo la mezzanotte. Con queste misure la vita notturna verrà quasi completamente soppressa. Nel comunicato della polizia è detto che il provvedimento è stato preso perché alle autorità è sembrato sconveniente che si suonasse e si ballasse di notte a Vienna, mentre il fiore della gioventù sta versando il sangue sui campi di battaglia>>.

- -, *I teatri in Francia*, in <<Cafè-Chantant>>, **20-26 novembre 1914**: << con decisione del 12 corrente il presidente del consiglio francese ha ordinato di permettere la riapertura dei teatri, sale di concerti e cinematografi a Parigi alle imprese che ne faranno domanda. Gli artisti ne prendano nota>>.

- -, *Le tournée in Egitto*, in <<Cafè-Chantant>>, **20-26 novembre 1914**: << possiamo assicurare agli artisti che tutte le notizie, pervenute da fonte tedesca e turca ai nostri quotidiani, riguardanti l'Egitto sono completamente infondate. Nel suo ultimo e recente viaggio in Italia De Berny in rappresentanza di Dalbagni, Impresario del Kursaal di Cairo, ha scritturati numerosi artisti presso il nostro Ufficio Teatrale fra i quali alcuni di gran pezzo come l'ingegner Maurin, delle fontane luminose, ed i Les Loret e costoro sono partiti in questi giorni in seguito ad invii di forti anticipi da parte dell'impresa ed alle più complete assicurazioni di questa. Certamente Dalbagni, se avesse saputo e temuto che le condizioni della guerra avessero avuto una qualsiasi ripercussione in Egitto non avrebbe impegnata la sua garanzia in forti somme anticipate per ingaggiare quegli artisti. Perciò consigliamo gli artisti di non preoccuparsi delle voci disastrose messe in giro

dai tedeschi e dai turchi per chiudere anche quella fonte commerciale ed industriale quale è l'Egitto ove è naturale, che gli artisti tedeschi non vi debbon ricevere le più festose accoglienze>>.

- -, ***In Egitto si lavora***, in << **Cafè-Chantant** >>, **5-15 gennaio 1915:**

<< continuano a circolare false voci intorno alle tristi condizioni in cui si verserebbe in Egitto. Nulla di più inesatto, anzi di più falso. Nei grandi *musics halls* egiziani si lavora con buone vicende e, specialmente gli artisti italiani e francesi, raccolgono le più vive simpatie e fanno degli ottimi contratti. La prova di ciò è che il nostro Ufficio Teatrale F. Razzi ha accettato l'incarico di scritturare artisti per quelle città. Tutti gli artisti, muniti di passaporto, che desiderano scrittura per l'Egitto possono rivolgersi al suddetto ufficio>>.

- **Gli artisti e gli autori napoletani durante la guerra**

- -, ***Luisella Viviani***, in << **Piedigrotta Poliphon** >>, **1914:** <<sciogliendovi un inno, Luisella, noi paghiamo un vecchio debito al nostro cuore, noi compiamo un'opera di giustizia, noi difendiamo il buon diritto dell'Arte. A voi si deve questo commosso tributo di ammirazione, giacché voi siete "l'ultima napoletana" che vibri al ricordo di tutto quanto il "piccone" ha demolito, di tutto quanto è scomparso, - di tutto quanto non tornerà più mai. Tutta avvolta nel cespuglio popolano, gli occhi doloranti, e la voce velata di lacrime, - voi – sola voi- custodite, e difendete, con la vostra minuscola persona, tutta nervi, le porte del nostro Tempio. Voi cantate una Napoli che una civiltà barbarica ha sottratto alla gioia dei poeti e dei pittori. Voi siete in cima ai nostri pensieri. Nelle ore difficili noi ripariamo nella vostra arte, che a nessun'altra somiglia, perché è "vostra", perché ve la siete creata voi, con il vostro intuito divino, con la vostra prodigiosa intelligenza, con la vostra rara sensibilità. Non siete bella, e vi siete creata una bellezza che non ha l'eguale, - vi siete creata una voce, vi siete creata una mimica, vi siete creato un genere; tutto quello che la Natura non vi aveva concesso, voi "vi siete creato"

con il vostro ingegno. In nome dei pittori noi vi salutiamo, giacché nella vostra arte è luce e colore; in nome dei musicisti noi vi salutiamo, giacché profondo e commosso è in voi il senso della musicalità. – in nome dei Poeti noi vi salutiamo giacché tutto la vostra arte trasforma in Poesia. Per Di Giacomo, Russo, Capurro, Dalbono, Migliaro, Postiglione voi rappresentate l'ultima difesa di una città che crolla>>.

- -, ***Piedigrotta Rossa***, in <<***Piedigrotta La Tavola Rotonda***>>, **18 agosto 1914**: << resterà la canzone d'amore soffocata dal fragore delle armi scatenate per tutta Europa, oggi che "si canta – con la bocca rotonda del cannone", o pure la neutralità italiana le permetterà di espandersi ancora liberamente per i cieli del mondo, come negli anni passati? Noi lo auguriamo con tutte le forze dell'animo nostro, sorpresi ma non atterriti dalla epica lotta che la vecchia Europa ha ingaggiata, per il predominio di una o dell'altra delle sue nazionalità sul mondo. E poi che nessuna manifestazione dell'animo umano è così intimamente estranea alle competizioni politiche come l'arte, poiché nulla è più della nostra canzone: neutrale, e vogliam dire, intesa ed amata in tutte le terre e sotto tutti i cieli, noi non crediamo defraudare della dolce consuetudine artistica coloro che attendono annualmente l'effondersi delle note delle nuove canzoni per amare e per sognare al ritmo carezzevole delle nostre melodie. Ride sopra il nostro capo il sole d'agosto e le notti lunari sono così piene di incantamenti, e Santa Lucia è ancor tanto sospirata nel pensiero e nel canto dei nostri poeti, che una Piedigrotta senza canzoni non sarebbe Piedigrotta, malgrado le tristezze dell'ora grave che incombe malgrado la guerra, malgrado tutto, poiché la canzone napoletana è immortale, nell'entità sua di effusione spirituale di un popolo intero. [...] Ah, sì, c'è qualcosa di indistruttibile per i napoletani, sia solcato il Tirreno di incrociatori nemici o siano violate le Alpi della madre patria. Non cantava forse Salvator Rosa quando divampava la Rivoluzione intorno al duca d'Arcos? Ebbene, se pure l'attuale stato d'animo che tien desta e vigile l'Italia tutta, detta ad E.A. Mario lo *Stornellino tricolore* che forse intoneranno domani i nostri soldati combattenti,

“Fior tricolore:

*sono tre i colori de la mia bandiera,
son tre i colori del mio dolce amore!...”*

lo stesso poeta, nella *Mandulinatella* che è una delle sue squisite pagine musicali destinate al successo vi confessa candidamente:

“Si ’o mandulino

*Torna a sunà,
torna a cantà ’stu core...”*

E come s’attenuano gli orrori delle armi lontane, quando in una notte di luna sul placido mare di Santa Lucia scivolano le barchette degli amanti, mentre fievole si spande nell’aria il ritornello di una mandolinata...

Ascoltiamo la voce commossa del poeta che ne celebra la suadente bellezza:

“Santa Lucia!

*Quanno nu core è stanco
’o fa addurmì p’ ’a via...*

P’ ’o fa scetà chiù ardente e chiù felice

Addò se canta e dice:

“Santa Lucia!...”

Ed il popolo ci sarà grato se all’orrore dell’ora volgente noi opponiamo la musica delle nostre canzoni, che offriamo al pubblico perché si abbeverì alla nostra fonte, e dimentiche la gravità del momento, interrompendo, *quand même*, con un bacio sopra una rossa bocca femminile partenopea, un languido ritornello d’amore...>>.

- **L. Bovio, 'A Guerra, in <<La Canzonetta>>, 26 agosto 1915¹³²:**

<< E nce po' sta 'na mamma 'ncopp' 'a terra
ca 'o figlio suo carnale 'o fa parti
senza jettà 'na lacrema
p' 'o figlio ca va 'a guerra,
e 'nguerra po' muri?
No, chesto nun po' essere
Nun me dicite 'e sì...
Vedite... i nun me lagno,
e me mettesse scuorno 'e vedè chiagnere
'o figlio mio ca parte...
Ma i' ca so mamma... i' chiagno!
'A patria, sissignore, 'a patria è santa...
Che vò? Vò 'e figlie nuostre? – Eccuce ccà...
Partono 'nguerra e cantano...
Ma 'a mamma, no, nun canta,
perchè nun po' cantà...
i' tengo sulo a figliemo,
e so vecchia d'aità!
Figlio mio bella, addio! T'aggio crisciuto
Sott' 'a 'stu sciato mio...vicino a me...
E nun te voglio perdere!
Mammeta ha fatto 'o vuto,
ai ninno, mia pe' te!
E primma ca se nzerrano
st'uocchie... t'aggia vedè!...

¹³² Il testo integrale della canzone, qui riportato, è pubblicato sulle pagine del periodico <<La Canzonetta>> del 1915, che indica anche il maestro Ernesto De Curtis come autore della musica. Il titolo della canzone è citato anche in P. Gargano, *Liberò Bovio*, Mario Raffone editore, Napoli, 1992, p. 22, ma non il testo. Lo stesso Gargano riporta solo la prima strofa della canzone in P. Gargano, G.Cesarini, *La canzone napoletana*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 148.
Per la trascrizione dei testi dialettali si è adottata la grafia conservativa.

Vedite... ì nun me lagno
E me mettesse scuorno 'e vedè chiagnere
'o figlio mio ca parte,
ma i' ca so mamma... i' chiagno!>>.

- -, *Napoli canta*, in <<La Canzonetta>>, 26 agosto 1915: <<[...] non sono parole di letizia oggi le nostre, giacché noi – men d'ogni altro – eravamo preparati a questo teatro spettacolo di sangue che l'Europa offre al mondo. Tuttavia le nostre chitarre, - sorde ai colpi del cannone – al pensiero dell'autunno imminente, anche quest'anno han vibrato. All'annuncio della nostra guerra l'editore Feola sentì che l'ora era sonata, e anzi che chiudere i battenti del suo negozio, stimò conveniente chiamare intorno a sé e ai suoi antichi collaboratori quegli autori napoletani che avevano formata la fortuna della "Poliphon". Così, oggi, nel nuovo elenco della casa editrice Capolongo - Feola, - accanto a' nomi di Nardella, Lama, Capolongo, Fassone, Genise, - figurano quelli di Ernesto de Curtis e Rodolfo Falvo, Ernesto Murolo, Edoardo Nicolardi, G.B. de Curtis, Ernesto Tagliaferri, Carlo de Flavis, Domenico Furnò, Francesco Fortezza, Giuseppe Capaldo e Donzelli, un piccolo esercito di cantori napoletani, i quali - ciascuno nel limite delle proprie forze – han consacrato all'arte del loro paese i loro più nobili palpiti, le loro energie migliori[...]>>.
- **A. Macchia**, *Piedigrotta di Guerra e di Vittoria*, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, 13 agosto - 7 settembre 1916:<<[...] sotto questo incubo, anche proseguendo nell'ordinaria vita di pace – una fittizia pace – ogni nostra attività era rivolta alla guerra: eravamo necessariamente gli istrioni di una serenità che non esisteva più in noi, ma della quale dovevamo vestirci se volevamo un giorno poter essere al fianco delle nazioni che avevano opposta la barriera dei petti dei loro figli alle infernali macchine di acciaio e di fuoco, alle tremende applicazioni della chimica micidiale. E tutti ci limitammo nell'ambito delle nostre opere, come se non palpitasse dentro di noi l'ansia dell'attesa: l'ansia della guerra. Or bene, Napoli aveva le sue tradizioni, alle quali se avesse rinunciato, avrebbe sentito il vuoto del presente e disperato dell'avvenire. Non bisogna far colpa ad un popolo del suo

carattere, delle sue tradizioni, delle sue illusioni. Napoli canta, ha cantato nella rivoluzione, ha cantato durante la guerra, canterà anche mentre le fiamme di questo colossale incendio che ogni giorno si va estendendo, inviluppano l'Europa, e lambiscono i confini del nostro paese – ci dicemmo. – E fu così. La Piedigrotta napoletana, in quella estrinsecazione tutta moderna ch'è la produzione canzonettistica, anche nel 1914 ebbe le canzoni, le sue canzoni, intonate all'ora dl tempo nella maggior parte, estranea alle vicende guerresche nell'altra, chè facil (*sic*) cosa è stata in tutti i tempi per artisti e scienziati astrarsi delle contingenze del momento, e chiusi in solitudine spirituale, vagheggiare il proprio mondo fantastico, in un isolamento che si direbbe inverosimile se non fosse cosa d'ogni giorno e d'ognitempo. Ma nella febbre dell'ora preparatoria, squilli di trombe guerresche ed echi di fanfare echeggiarono allora, e quando, nel maggio 1915 la Patria sorse in armi, i nostri soldati portarono al confine e più oltre le voci della terra natia nelle melodiche effusioni del sentimento, nelle canzoni patriottiche, nell'estrinsecazione di propositi bellici. E le prime vittorie italiane contro il nemico secolare ebbero il peana nelle canzoni napoletane che scalarono con gli eroici nostri soldati le vette alpine, che inseguirono il nemico alle terga, che allietarono i faticosi ozi aspettanti delle trincee. Lo scorso anno la guerra ci toccava ancor più da vicino, quanti cuori aveva fatti tristi, quante case liete, di giovani padri e di giovani figli fatte vuote ed offuscate di lutto; ma quando la patria è in armi e combatte per l'esistenza e per l'avvenire di tutti, l'esistenza individuale e i suoi dolori e le sue necessità sono granelli di arena nel mare della vita collettiva. E pur facendo tacere le ansie e i dolori, ciascuno celebrò la patria. A maggior ragione le manifestazioni della esistenza quotidiana non sarebbero potute esser tralasciate, il ritmo della vita non doveva arrestarsi nemmeno per un istante.[...] Nemmeno con la guerra Piedigrotta è morta. [...] Perché non avremmo dovuto in questa terza Piedigrotta di guerra compiere quello che per noi è dovere artistico ed anche patriottico, dare ai napoletani, dare ai nostri soldati le canzoni che aspettano? Oggi che tutta Italia freme di orgoglio patriottico per le recenti vittorie, oggi che le vie delle città antiche fremono di bandiere al vento nella gloria del sole d'agosto, oggi che nei paeselli più lontani che contribuiscono col sangue dei figli a cementare la unità della nazione, oggi che le notizie dal fronte ci fanno

nobilmente orgogliosi e riconsacrano in faccia al mondo l'indomito valore dei soldati d'Italia, sia un auspicio e celebri gli arditi sforzi della Patria questa collana di canzoni che offriamo ai nostri fratelli pugnanti, nella terza Piedigrotta di guerra>>.

- **S. Di Giacomo, *La canzone, il maestro Valente, i numeri-unicì, etc. etc.*, in <<Piedigrotta Vincenzo Valente>> 1917:** << - Com'è- mi chiedeva un signore settentrionale – che la guerra non riesce a domare in questa fervida, rumorosa, ardente Napoli nessun de' suoi bollori concitati? Qui teatri aperti e gremiti ogni sera, come ad Atene durante i suoi tragici dissidii col Peloponneso; qui un popolo che pare inconsapevole, e che urla, s'affanna, si rincorre, si pigia nelle vie, sui trams, nelle tradizionali carrozzelle e negli omnibus che ascendono dalla *Vittoria* fino alle più aspre pendici di *Santa Teresa*; qui caffè, dove al rezzo di acacie e di palme che sono venute, in tante botti, a formare in piazza tanti apocrifi giardini, - placidi assorbimenti di granite e di gelati fino agli ultimi istanti del coprifuoco luogotenenziale; qui, insomma, come l'assaporamento d'un benessere perenne, l'incoscienza o, per lo meno, la coscienza apatica d'un momento ch'è davvero d'una tragicità spaventosa, la dimenticanza, la gioia di vivere... E a un tratto m'investì, come se volesse proprio pigliarsela con me, cittadino napoletano e parte di quel tutto che gli dava tanto a' nervi:
- Scommetto che anche in questo settembre festeggerete la vostra Piedigrotta e innalzerete troni di cartapesta a tutti i vostri poeti da vicolo o da fondaco, a' divi e alle dive che ne rampollano come tante piante fecondate dall'oscurità, all'inclito genio della canzone, di cui possedete la privativa. Non è vero?
- È vero – balbettai, malinconicamente.
- Ma dove trovate – continuò quel mio signore – dove trovate, e come trovate tutte queste incitazioni all'oblio della vita reale? E come anche adesso, specie adesso, mentre pur tanta gente del vostro sangue conosce e ne arrossa le nevi alpine e v'annaspa con le mani gelate anche dal freddo della morte, voi fate salire alla luna e alle stelle le vostre invocazioni, e chiamate tutto il firmamento a testimone de' tradimenti eterni delle vostre Nannine, Concettine e Luiselle? Ma è enorme! Non è vero?
- È vero – mormorai, e chinai la testa.

- Paese strano! – riprese il mio signore dopo un po’ – e non è a dire che di queste cose che io qualifico, sì, qualifico gravi sintomi della frivolezza di carattere d’un popolo – e alzò la voce – s’interessi soltanto una minima parte di Napoli. Perdio, se ne interessa tutta Napoli! Non è vero?
 - È vero – diss’io – con gli occhi sempre bassi.
 - Anzi non tutta Napoli, ma Roma, ma Milano, ma Torino! Santi Numi, anche l’America! Il paese di Wilson! Ieri ho letto d’una Piedigrotta che si farà a New York. Promossa da quella rivista *Music and Musicians*¹³³. Ha letto? Non è un orrore?
 - È un orrore- sospirai
 - È con me?
 - Sono con lei.
- Vi fu un silenzio quasi penoso. Poi il mio signore, con aria e con voce che mi sembrarono raddolcita, domandò:
- Lei ne ha scritto di canzoni, quest’anno?
- Il rossore mi salì fino alla radice dei capelli, le mie mani ebbero un tremito, il mio cuore ebbe una stretta. Che cosa rispondere?
- Mio Dio, ne avevo scritto quattro...
- Egli insisteva, con un sorriso amaro:
- Quante ne ha scritto? Dieci? Dodici? Dica, dica pure...
- Con fievole voce risposi:
- Quattro... appena...
- E vi fu un silenzio ancora più penoso durante il quale mi parve di cadere in un abisso, fattovi rotolare giù giù dal disprezzo e dalla commiserazione...
- E per chi le ha scritte?
 - Pel maestro Vincenzo Valente – risposi con un fil di voce.
 - Vincenzo?
 - Valente.
 - Aspetti... Vincenzo Valente...Il maestro Valente... Ah, perbacco! Allora ha ragione...
 - Conosce?

¹³³ Anche il settimanale italo-americano <<La Follia di New York>> parla della Piedigrotta newyorkese. Se ne parlerà nell’ultimo paragrafo del III capitolo.

- Caspiterina! Guardi, *mi son de Milan, propi de Milan*, del cupolone neh, siamo intesi? Be', non dovrei capire un'acca del loro dialetto, delle loro canzoni, della loro musica, neh! Le pare? E invece...

Batté con la mano spiegata sulla tavola che fortunatamente ci divideva, e vi fece balzare una bottiglia e due bicchieri vuoti. [...]

- Valente, già... -

Mormorò poi, lentamente. Un maestro serio, geniale, ricco di melodia, originale, allegro, sentimentale...

Ingegno meridionale, ecco. È napoletano?

- Napoletano.

- Ma già son tutti così questi suoi concittadini. Figli dell'infiammato Vesevo...

Lei è un figlio verace...

[...]

E nella sera che scendeva rapida con le sue larghe ombre, si rimetteva in cammino verso il suo albero, a braccetto con me.

Continuavo, cercando d'evitare i trams e le automobili;

- La canzone napoletana è più che una istituzione partenopea, un bisogno della nostra gente. Ella, caro signore, non creda di trovarvi soltanto le Nannine, le Luiselle, le Concettine che sente vantare. Nella canzone napoletana è un po' tutto: è l'amarezza, è il compianto, è la rassegnazione, è la rinuncia, è, insomma, la filosofia di tutta la nostra vita; è, come chi dicesse una meditazione alata, percorsa di volta in volta da gridi di amore. Le piace il paragone?

- Ah, mio Dio! – balbettava il mio compagno, intenerito fino alle lagrime.

Seguì un terzo silenzio. Dopo il quale egli mormorò:

- Allora, Lei mi perdona?

- Che dice? – gli feci – è lei che mi deve perdonare se parlo così, con tanto ardore, con tanto convincimento...

Egli voleva rispondere, ma non potette. Si era intenerito e piangeva...

Così che lo lasciai sulla porta del suo albero, mentre s'asciugava gli occhi con la pezzuola...>>.

- **S. Procida, *Piedigrotta di guerra (1918)*, in <<Piedigrotta Gennarelli>>, 1918:** << [...] i corrispondenti di giornali dal fronte ci hanno descritto il soldato d'Italia – e più determinatamente quello del mezzogiorno d'Italia – in preda a un'ebbrezza di canto e di poesia. E non soltanto nelle ore del riposo, delle gentili evocazioni d'amore, delle ombre domestiche vaporanti di fra le lettere materne: ore di tregue e di sospiri. Ci hanno, invece, testimoniato che il nostro fante va all'assalto cantando: raccogliendo, cioè, nell'attimo in cui l'anima arde tutta come una fiamma, gli impeti più maschi dell'istinto, le forze più improvvise dell'organismo, per le quali ogni atto della coscienza germina dal sentimento. E il sentimento del soldato napoletano irrompe dal canto. Al coraggio, al dovere, alla difesa della Patria minacciata è incitazione la musica d'un verso o il verso d'una musica: quella o quello di cui è pieno il suo cuore adolescente, che ricorda la mamma dolorosa o l'innamorata lungi aspettante, eco di soavità che si trasforma in furia, in bravura, in nobile ardore di vittoria, travolgente ogni titubanza, miracolosa barriera, contro gli agguati della giovinezza avida di vivere. La canzone è, dunque, un'energia documentata di guerra. Il frullio del mandolino, che rimescola le note del canto nell'animo del fantaccino napoletano, le mesce alla voce squillante nelle notti deserte, ove nessun orecchio femminile le raccoglierà per trovarci dentro una carezza, esalta come un peana. E allora, ben venga nella partitura di guerra. Continui la canzone il suo incantesimo e allevii la nostalgia degli eroici ragazzi, rechi un vento di gioia dalle retrovie alle trincee, parli il suo linguaggio d'amore, di speranza, di fede, sia messaggera di conforto e creatrice di prodezza, strappi pure lagrime se più tardi aleggerà sull'assalto; raggruppi, insomma, tutte le virtù delle sante emozioni, se Iddio elesse in privilegio un paese nelle cui vie – come di Màgdala suona la leggenda cristiana – s'odono, per antico istinto di razza

Cantare infanti e sospirar Marie.

Noi le apprestiamo pei soldati, le belle nuove canzoni, le offriamo anche alle care ragazze, per le quali essi sospirano, e ai giovinetti che domani partiranno per la frontiera, contaminata dal nemico, cantandole come un augurio e custodendole come un talismano.

Noi forniamo un'arma al cuore dei combattenti e dei combattenti, più salda del fucile, più esplosiva della bombarda, più aguzza della baionetta. Cantate,

creature di fiamma; siate il coro sublime che, dopo l'orrore della strage, innalza l'anima fuor della Tragedia e la culla nello spazio immacolato della Chimera. In questi quaderni c'è di che allegrarsi e commuoversi. Le voci d'un popolo gioviale e melanconico vi trasmettono questi canti che lo rispecchiano, in segno di tenero saluto. Il suo affetto è garrulo come il vostro ardimento e si profuma di melodia perché giunga a voi quale immagine di Napoli. Vi giunga per le vie della terra e del mare, si soffermi dinanzi alle tende e alle sponde, sfiori le antenne dell'aria e segua il corso dei fiumi diventati baluardi. Sia un viatico di benedizione augurosa per tutt'i figliuoli che vigilano dai bordi, dai piani, dalle cime, dal cielo a difendere l'antemurale d'Italia. È piccola la Canzone per contenere l'èmpito d'un così vasto cuore, ma essa si dilata al vento come la torcia che, dalla torre di Abido, scortava sull'Ellesponto la vita d'un nume: l'Amore.[...]>>.

- -, *Canta, Napulitano!*, in <<La Canzonetta>>, 31 agosto 1918: <<[...]Canta, napoletano: tu e i tuoi fratelli avete vinto. L'avete difesa col sangue la patria: celebratela, oggi, con i canti. Con i canti di Napoli, teneri canti che da quattro anni vivono con voi la vita delle trincee e che, talvolta, durante questo tempo, son tornati a noi, con le ali rosse di sangue, ma sempre pronti a spiccare di nuovo il volo, per raggiungerci, e per recarvi il saluto della terra memore e lontana. Terra che da quattro anni vive di voi e per voi. Tutti i palpiti per voi, tutti i sogni per voi, tutti i canti per voi. Quando voi, sul Piave, ricacciavate il nemico con la baionetta alle reni le finestre si spalancarono nel vicolo in festa, come per incanto, e nella notte lunare la città ritrovò la sua anima canora. Le *nenne* tornavano a cantare sul balconcello in fiore, e le vecchie ascoltavano piangendo, ma non erano più lacrime di angoscia: no, erano lacrime di gioia. Nel canto era la celebrazione semplice ed inconscia, della Patria riconsacrata. I loro figliuoli lontani, i bei ragazzi bruni, nati nella terra del sogno e dell'amore, si erano battuti da leoni, ed eran caduti, e si erano rialzati, ed eran caduti ancora, ed ancora una volta si eran levati con il ferro nel pugno e gli occhi al sole: ed avevano vinto. Essi, i bei soldati d'Italia, essi i canori figli di Napoli, si eran lanciati a capo fitto nella battaglia, pensando alle loro vecchie, giacché, giorni innanzi, uno di essi, quello, forse, che meno di ogni altro amava la guerra, aveva esclamato con un

singhiozzo: “ Embè, me credite? Quanno sapette c’ ’o nemico era trasuto ccà, dint’ ’a casa nosta, me facette ’a stessa ’mpressione comme si avesseno vattuta a mammema!”. E alla madre lontana, egli pensava, battendosi, e alla madre lontana e alla sua “bella”, egli all’indomani della vittoria inviava un piccolo messaggio, nel quale era scritto, a lapis:

Ccà ’o cielo è tutto stelle

Che chiagneno... ma ’e lagreme

nun vonno fa vedè

I’ guardo ’e ddoie cchiù belle.

Una assomiglia a mammema,

L’auta assumiglia a ttè.

Canta napoletano! Le abbiamo scritte per te le nostre canzoni; per te, per la tua vecchia, per la tua innamorata, per il cielo che tu ami, per il mare del quale tu senti tutta la infinita nostalgia, per il tuo campo abbandonato, per la tua barca che non ha più marinaio, per l’incudine sulla quale battei il martello; per il tuo sole, per le tue stelle, e per la tua gioia. Per la tua gioia, soprattutto, perché noi vogliamo che una lacrima di dolcezza brilli nei tuoi grandi occhi neri, al ricordo di un paese che tu ami e che ti ama e che ti pensa e ti benedice con la medesima tenerezza con la quale la madre benedice il figliuolo nelle ore pericolose e solenni.

Canta, napoletano! La “*Canzonetta*” ti reca il miglior segno della genialità degli artisti della tua terra; artisti che non imbrattano le cantonate della loro celebrità reclamistica, ma che danno a te e al loro paese, ogni anno – piccola e commossa offerta canora - le canzoni che tu hai cantato, che tu canti, che tu canterai; [...] Canta, napoletano! Oggi le chitarre vibrano nel vicolo, e Napoli è tutta una festa di sole... La tua innamorata, una brunetta vivace e sospirosa, ha strappato il garofano rosso dalla pianta; or lo stringe fra i denti e canticchia a mezza voce:

- *Hanna turnà*

Sti surdatielle nuoste,

tanno vulimmo fa ’na bella festa...

dicimmo:

Unò,

duè,

oj surdatiello mio

menato 'mbracci' a me!;..

E tutto il vicolo ripete a coro:

Hanna turnà

Sti surdatielle nuoste!...

E “*La Canzonetta*” grida, con tutta l’anima:

Torneranno!...>>.

- **Il Varietà e la guerra**

- ***Non infanghiamo la bandiera (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 maggio 1915:*** << ormai l’ora è suonata: e da oggi tutti coloro che hanno sanità di corpo e giovane età debbono imbracciare il fucile pronti alla morte ed al martirio. Fra qualche giorno la generazione novella d’Italia dovrà affidare alla fortuna delle armi la sua vita ed i suoi sogni. Sono centinaia e migliaia di anime e di cuori pulsanti che il destino ha segnato del suo marchio mortale. E tutto il sangue della generazione novella sarà sparso per due cose soltanto: la Patria e la Bandiera che ne è il simbolo. Artisti: fra voi vi sono i segnati dal destino. Mentre il lazzo e la smorfia fan sorridere le platee molti di voi ricorderanno, con il viso sporco dal trucco, le regole elementari del tiro e le note larghe della diana apprese nei campi di manovra. Artiste: voi avete un cuore, voi avete un fratello, un amante, un caro che domani si recherà là dove il destino d’Italia ci chiama. Anche voi, dunque, gente dal sorriso eterno, donnine eleganti ed uomini dalla maschera arguta siete trascinati nell’orbita di fuoco che questa primavera di sangue avvolge e comprime. Ricordate per ciò che se tanto sacrificio si richiede e che se a tanto sacrificio si è pronti è per due cose soltanto: la Patria e la Bandiera. [...] Giù le canzoni che parlano con oscena retorica di esse, dunque! Giù i tricolori nascosti fra i seni non sempre pur! Giù i trucchi che invece di stimolare il sentimento patriottico sono la feccia della cantaride per il pubblico. E giù emblemi o

versi che malamente sfruttino le glorie passate, presenti e future della camicia rossa!>>.

- ***Quelli del varietà non sono artisti. I provvedimenti del Governo a favore dei lavoratori della scena non riguarda il varietà (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1915:*** <<[...] Naturalmente le ferme promesse dell'on. Rosadi non si estendono all'Operetta ed al Varietà. L'Operetta, però, c'è tutta la probabilità che goda della facilitazione delle compagnie operettistiche a quelle liriche e drammatiche. Il Varietà, che più di tutti si agevolerebbe della riduzione ferroviaria dato il tempo brevissimo delle scrittura (10 giorni al massimo), il Varietà che non è ammesso alla gestione dei teatri municipali, i quali sono per la lirica e per la drammatica, il Varietà che non ha trovato nel cinematografo un lavoro sussidiario per i suoi artisti, ma invece un forte concorrente, non è tenuto in nessun conto e continuerà a pagare i prezzi proibitivi dei suoi viaggi. Ciò parrebbe un'ingiustizia, ma non lo è. Il governo si propone di venire in aiuto alle varie classi di cittadini, ma non alle accozzaglie di elementi come quelli che si trovano nel Varietà. Elementi che non si sono mai potuti fondere in una classe neppure dinanzi ai più gravi pericoli, che non hanno mai avuto la coscienza del loro essere e della loro necessità. Quindi il Governo trova la sua ragione a non preoccuparsene. [...] Degli artisti che formano il Varietà non resterà che una minima percentuale. Gli altri torneranno al natio rasoio e magari alla scopa. Perché tutto ciò che non è unito ed omogeneo è destinato a disgregarsi ed il Varietà non è né unito, né omogeneo. Ripetiamo. Il Governo non sbaglia, allo stato attuale delle cose, a non ritenere artisti quelli del Varietà[...]>>.

- ***Il varietà non è teatro! Così dice il nostro Governo! (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1916:***<< [...] chiudere alle ventidue e trenta i *cafès-chantants*, non significa forse, *tout court*, chiuderli definitivamente? Impedire che uno spettacolo teatrale si svolga - come s'usa - da che mondo è mondo - di sera, non val lo stesso che sopprimerlo? D'altra parte, in questo ordine d'idee deve essersi trovato il Governo, permettendo che i teatri lirici, di prosa ed operettisti restassero aperti sino alla mezzanotte. Perché, dunque, questa distinzione fra generi di spettacolo? Il varietà non è

forse teatro? Una squisita canzone di Francesco Paolo Tosti non è un'opera d'arte più degna dei *couplets* della *Casta Susanna*? E la Maria Durville, l'Amelia Karola, Gennaro Pasquariello... valgono forse meno – di fronte all'Arte e alla legge – dell'ultima *soubrette* o del penultimo tenorino di grazia dell'operetta? Noi non vogliamo né possiamo credere che il Governo, nel prendere un provvedimento così grave, si sia lasciato consigliare, piuttosto che dal senno del legislatore, dalle antipatie di qualche critico teatrale della classe del 58. E allora? Perché negare, con un severo decreto, la cittadinanza nel mondo dell'Arte ai proletari del Varietà, obbligandoli a chiuder baracca alle dieci e mezzo? Questione di morale? È dunque un decreto “foglia di fico”? Ma perché la foglia di fico non è tanto grande da coprire anche i palcoscenici sui quali si recita la più recente *pochade* parigina o la novissima operetta *décolleté*? E poi: è proprio davvero un triste luogo di corruzione questo povero Varietà, dove tutti i gonnellini si sono ormai allungati e tutte le canzonette sono diventate patriottiche?[...]>>.

- ***Per la chiusura dei Teatri di Varietà. Il Congresso di Roma - Agitazioni e risultati (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1917:*** <<Eccellenza, il Decreto Luogotenenziale del 21 corrente, che limita l'orario del concerto di Varietà, colpisce la nostra numerosissima, per quanto modesta, classe di artisti, maestri, operai ed altri, che, privata del suo lavoro, non saprebbe in altro modo provvedere ai proprii bisogni. Noi seguiamo, con animo fiducioso di favorevole risultato, l'agitazione dei proprietari ed impresari dei Concerti e del Varietà, che certamente, rivolgendosi all'E.V. domanderanno cose giuste ed accettabili; ma noi vogliamo che giunga pure all'E.V. la voce di tutti quelli che vivono con i Concerti ed i Varietà, e non son pochi, come artisti, autori, agenti, editori, stampa artistica, tipografi, professori d'orchestra, macchinisti, attrezzisti, vestiaristi, parrucchieri, sarti, maschere, operai...sino agli umili servi di scena, e siamo sicuri che l'E.V. figlio della forte e generosa Sicilia, dotato di anima eminentemente artistica, non resterà sordo alla voce che parte da una famiglia di artisti e di operai. La Eccellenza Vostra ha voluto distinguere in due categorie i locali di pubblici

spettacoli, cioè quelli che possono trattenere il pubblico fino alle 22.30 e gli altri, che possono prolungare il loro lavoro sino alle 24. Nella prima ha accomunato cinematografi e Concerti di Varietà, nella seconda tutte le altre specie di spettacolo. Ora noi ci permettiamo far rilevare all'E.V. che il pubblico è abituato ad andare agli spettacoli di Varietà, nelle ore dopo il pranzo, cioè alle 21 e 21.30; sicché la chiusura alle ore 22.30 porterebbe di conseguenza che, non potendosi espletare un qualsiasi programma, gli impresari si vedrebbero costretti a chiudere i loro esercizi, privando tanta gente, che vive con essi, ed intorno ad essi, del suo lavoro, ed il disagio economico verrebbe così ad aumentarsi maggiormente. Eccellenza, non solo gli impresari, gli artisti, gli autori, gli agenti che vi chiedono considerarli con occhio di giustizia, ma sono i miseri che a voi si rivolgono e che vi domandano pei Concerti di Varietà lo stesso trattamento che avete usato o crederete usare, per le altre forme di spettacolo. Dove volete che vadano, Eccellenza, tanti impiegati, operai, musicisti, elettricisti, ecc. , che da tanti anni lavorano nei Concerti e nei Varietà, che non sanno fare altro, e che, con la minacciata chiusura dei locali, si troverebbero da un giorno all'altro sul lastrico? E la chiusura dei locali, sono cento o più, se anche in modeste proporzioni, non danneggerebbero il piccolo commercio e l'Erario stesso? Sono modeste idee, che l'E.V. deve degnarsi di prendere in considerazione, e siamo sicuri, che le terrà in debito conto. Ma infine, poi, perché gli artisti di varietà non dovrebbero essere tenuti in conto come gli artisti della lirica, dell'operetta, del ballo, della piccola rivista, della commedia e del Circo Equestre? È considerata piccola arte la loro? Ma essi da anni vi lavorano per farlo assurgere ad arte dignitosa e da tenersi in pregio; e con essi vi hanno lavorato e vi lavorano, pel nobile scopo, poeti e letterati intelligentissimi, musicisti di primissim'ordine, impresari, pubblicisti ed agenti che cercano continuamente di elevare in dignità sempre maggiore questa forma di arte, alla quale anche celebrati artisti della lirica continuamente accorrono. E questa classe di lavoratori ha dato anch'essa orgogliosamente il suo contributo alla Patria: molti suoi figli sono alla fronte e combattono valorosamente per un grande avvenire: parecchi li ha falciati il piombo austriaco e noi li abbiamo glorificati, con animo di amore e di fede, romanamente soffrendo, consci che la causa per la quale i nostri figli, fratelli

o congiunti combattono, è sacra, ed i fini che si devono raggiungere sono gloriosi. Ed i Concerti ed i Varietà, rammentatevi, Eccellenza, hanno contribuito a formare lo spirito nazionale dei nostri combattenti. In questi modesti ritrovi, nel tempo opportuno, l'inno o la canzone patriottica è stata quella che ha acceso i cuori e ravvivato la fede nei destini della Patria; gli artisti di Varietà sono quelli che hanno cercato, col loro canto, pur trattenendo le lagrime, di alleviare le sofferenze dei degenti in tutti gli Ospedali d'Italia, ed hanno sempre aderito a tutti gli inviti dei Comitati per l'organizzazione civile; e nei loro ritrovi sperano cantare presso l'inno della Vittoria!

Eccellenza, il Concerto ed il Varietà deve essere considerato nella sua totalità non per una sua piccola parte, che si cerca di mettere continuamente in evidenza per discreditarlo. Vi sono artisti veri anche nel Varietà, e questi domandano di essere considerati alla stessa stregua dei loro compagni; che vivono la lirica, l'operetta, il ballo e altre forme qualsiasi di spettacolo. Siamo sicuri Eccellenza che, prendendo in giusta considerazione le ragioni della famiglia del Varietà vorrete rendere unico l'orario di chiusura di tutti i locali adibiti per pubblico trattenimento.

Con profondo rispetto.

Per la famiglia del Varietà Italiano>>.

- Tramontana, *Continuando..*, in <<Cafè-Chantant>>, 29 dicembre 1917:

<< Dopo una quindicina di palpiti, di ansie, di ingiurie, di discussioni... la grande (non chiamiamola grata!), la grande novella è giunta: *S.E. Orlando ha dato disposizioni per la riapertura dei Teatri di Varietà in Italia a condizione stabilita – con opportuna severità – che si svolgano spettacoli castigati, decentissimi e non contrastanti in alcun modo con l'austerità della Patria in guerra* .[...] ma la novella così come è stata data – come è stata ufficialmente rimessa in Napoli – non ci parla di *quelle opportune severità* che sono state disposte per l'esistenza degli spettacoli di Varietà in Italia e cioè con quali criteri ed entro quali miti dovrà procedere, da oggi in poi, un programma nei nostri teatri. Che', credo, qui è il nocciuolo della quistione, di quella quistione che – inascoltati – abbiamo da tempo fatto noi e se più vuol

sapere qualcuno, faccio io in nome del Cafè Chantant. Il dare delle disposizioni vaghe lasciandole alla discrezione od ai criterii dei funzionari preposti alla esecuzione delle nostre leggi od ordinanze è ripetere il giuoco avvenuto per la chiusura dei Varietà per la quale oggi si pubblica che S.E. Orlando ne ha concessa la riapertura mentre, fino ad ieri, si sosteneva che nessun ordine in proposito era stato emanato tanto che in molte città si continuava a lavorare ed in altre si aboliva il solo genere e non si chiudeva il locale. Giuoco che, del resto, si va ripetendo da tempo ai danni dell'ambiente con troppa poca lealtà fra concessioni, lusinghe ed invocazioni alla morale, ed al quale fin troppo, ci pare, si son prestati proprietari, agenti ed artisti. [...]

S.E. l'On. Orlando – bontà sua – ha ordinata la riapertura dei Varietà in Italia. A noi, dunque, l'eseguirla. Come? Ce lo dica una buona volta l'Associazione del Varietà Italiano o, in mancanza di idee precise in questa, ce lo dica l'amico Libero Bovio che, venuto a noi con tanto affetto ed autorità, seppe, fra le diffidenze e le manchevolezze, trovare almeno il modo di giungere in alto e farci prendere in considerazione[...]>>.

2.3.3 Gli artisti al fronte: il Teatro del Soldato

Dal 1915 il periodico artistico <<Cafè-Chantant>> comincia ad inserire due rubriche specificatamente legate all'entrata in guerra dell'Italia e alle comunicazioni dal fronte con gli artisti richiamati: *Il Varietà per la Patria* e *Intorno alla Guerra*. Si tratta di "rubriche-contenitori" attraverso cui si ricavano non solo le prime notizie sugli artisti al fronte e sul Teatro del Soldato, ma soprattutto veicolano gli elenchi dei nomi di tutti gli artisti di Varietà, napoletani e non, che vengono richiamati in guerra, indicando il battaglione e il luogo dove sono stati inviati, e soprattutto se sono stati feriti o sono morti. L'osservazione delle attività degli artisti al fronte deve inevitabilmente spostare il raggio di osservazione dagli ambienti artistici napoletani a quelli nazionali ed europei, tutti inesorabilmente coinvolti nella Prima Guerra Mondiale; l'attenta osservazione dell'evoluzione artistica, durante il periodo bellico, è possibile anche attraverso i documenti inediti riportati dai giornali prettamente napoletani ma con un bacino di lettori nazionale ed internazionale.

Le prime notizie sugli spettacoli organizzati al fronte provengono dalla Francia: emerge la natura volontaristica di alcuni attori ed artisti che, di propria iniziativa, si recano nei luoghi di battaglia, alcuni allestendo veri e propri spettacoli o concerti, altri prestando servizio volontario presso i feriti, all'interno degli ospedali da campo. Gli stessi artisti-soldato, alcuni di essi arruolatisi volontariamente o richiamati alle armi, non possono fare a meno di organizzare piccoli spettacoli.

Il <<Cafè-Chantant>> del 5-11 settembre 1914 comincia a parlare degli artisti sul campo di battaglia, citando quelli francesi, ed indicando anche la presenza di Lugne-Poe, come membro della guarnigione del forte di Noisy-Sen, nel campo trincerato di Parigi¹³⁴. La stessa Lina Cavalieri, artista italiana, si trova in prima linea in qualità di infermiera della Croce Rossa Francese,¹³⁵ così come M.lle Odis, la danzatrice che si è esibita durante l'estate del 1914 all'Eden di Napoli, e che è prigioniera di guerra nel

¹³⁴ - - , *Il patriottismo degli artisti francesi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914, in appendice.

¹³⁵ Cfr., - -, *Lina Cavalieri infermiera*, *ibidem*.

monastero di Nôtre Dame de Geraison a Mon Leon¹³⁶. Si leggono notizie anche di Emma Vecla, artista di operette ed interprete della canzone napoletana, che nel 1915 lascia i compagni di lavoro per partire come infermiera della Croce Rossa (si presume sul campo di battaglia italiano, vista la data di pubblicazione del periodico, cioè l'11 giugno 1915)¹³⁷

Alcuni artisti italiani, durante il 1914, si mobilitano, dunque, per salvaguardare gli artisti francesi in guerra, certi di non dover affrontare, anche nel nostro Paese, la stessa grave situazione, quando, invece, l'anno seguente, l'Italia entra in guerra. Poiché molti artisti si servono del giornale per scambiare notizie e lettere, in risposta ai saluti dell'artista belga Paul Galliet, arruolato in Francia, i due artisti italiani Nino Mascotte e Italia Mascotte inviano una lettera al Tramontana per proporre una piccola campagna di raccolta fondi tra gli artisti del Varietà, in soccorso, appunto, di Galliet¹³⁸.

Il rapporto tra i nostri artisti e quelli francesi è molto forte, poiché numerosi attori e cantanti italiani, in passato, avevano lavorato e vissuto in Francia, tanto da sentirsi in dovere di soccorrere gli amici ed i colleghi, durante una guerra che, al di là della crisi economica, non sembrava toccare il teatro italiano¹³⁹.

Il piccolo trafiletto, pubblicato nel numero del 5-15 gennaio 1915, riporta, per la prima volta, il titolo *Spettacoli alle trincee*: si fa riferimento ad artisti, stavolta inglesi, che si recano al fronte per sostenere i loro connazionali, combattenti in Francia¹⁴⁰.

¹³⁶ Cfr., -, *Una prigioniera di guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 novembre 1914.

¹³⁷ Cfr., -, *Nella croce rossa*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.

¹³⁸ N. Mascotte, I. Mascotte, *Per Paul Galliet*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 dicembre 1914, in appendice.

¹³⁹ Tramontana, *Risposta alla lettera di Nino ed Italia Mascotte*, *ibidem*: <<[...] nel contempo mandiamo un saluto di cuore a tutti quegli artisti che nell'un campo e nell'altro versano il loro sangue per la difesa della loro Patria adorata sicuri che il loro nobilissimo esempio sarà, se così vogliono i fati, seguito da tutti gli artisti del varietà italiano a nessuno secondo per attaccamento al suo paese>>.

¹⁴⁰ -, *Spettacoli alle trincee*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-15 gennaio 1915: << una divetta dei teatri di varietà di Londra ebbe l'idea di recarsi a divertire i soldati all'aspra desolata via delle trincee. Comunicata a colleghe e colleghi l'idea piacque, ebbe fortuna, e in breve si formò una compagnia di volontari i quali – ottenuto il permesso dal governo e dal generalissimo inglese sir Franch – si recarono in adatte automobili in Francia dove girano qua e là ove sono soldati inglese per ricrearli con lazzi e canzonette. È la rinascita dell'antico carro di Tespi: un carro però che fa cento chilometri all'ora e che s'arresta là dove tuona il cannone e dove gli spettatori giocano ogni momento la vita in una guerra smisurata>>.

All'inizio della guerra, nel 1914, infatti, l'alleanza tra Francia, Gran Bretagna e Russia spiega la presenza degli artisti inglesi sul campo francese.¹⁴¹ Gli artisti italiani presenti sui campi francesi, dunque, e la solidarietà mostrata da alcuni membri del Varietà italiano, sono giustificabili non attraverso alleanze politiche, almeno ancora nel 1914, ma in un primo tempo unicamente attraverso il profondo rapporto artistico che lega fortemente il teatro italiano a quello francese, e più specificatamente al Varietà d'oltralpe.

Brevi notizie giungono anche dall'America, dove si forma un comitato di soccorso per gli artisti, sotto il nome di *Interstutzung der International Artisten Loge*, di evidente stampo tedesco¹⁴².

Il primo numero del <<Cafè-Chantant>> del 1916 si apre con un lungo articolo dedicato alle artiste, quindi alle donne e alla guerra, evidenziando la situazione di grave crisi che costringe le cantanti, le attrici e le divette minori ad essere sostenute dai grandi nomi. Naturalmente si accenna alla diminuzione di pubblico e alla crisi economica, fattori che influiscono notevolmente sulla carriera artistica di queste donne, non solo in Italia, ma soprattutto all'Estero. Mentre Napoli rimane una fucina di produzioni e di teatri, le grandi artiste italiane ed europee, in voga negli anni precedenti, si attivano in campagne di solidarietà nei confronti dei colleghi più sfortunati, ed alcune, come già detto, partono per il fronte lasciando il palcoscenico. La figura della donna, durante la Prima Guerra Mondiale, diventa fondamentale, non solo in ambito artistico, ma anche nell'attivismo politico, nello spionaggio, soprattutto grazie alle prime inviate del giornalismo e alle volontarie della Croce Rossa, operanti negli ospedali da campo e nella Case del Soldato.¹⁴³

Il patriottismo e la beneficenza rappresentano i moniti principali di questa guerra, soprattutto da parte degli artisti che restano in città, coinvolgendo tutti ed in tutti i campi ed ambienti lavorativi, delineando una "moda sociale" o un *modus vivendi* che riempie le pagine dei giornali con numerosi articoli a riguardo.

¹⁴¹ Anche alcuni artisti italiani si recano in Francia, ma in realtà l'Italia è ancora membro della Triplice Alleanza, unitamente a Germania ed Austria. Come è noto, quest'alleanza si scioglierà nel 1915, quando l'Italia entrerà in guerra contro gli austro-tedeschi.

¹⁴² Cfr., - -, *Soccorsi fra artisti in America*, in <<Cafè-Chantant>>, 7 aprile 1915.

¹⁴³ - -, *Le artiste e la guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1916, in appendice.

Il nome di Sarah Bernhardt, presente al fronte, suscita clamori, curiosità e meraviglia: il <<Cafè-Chantant>> ne parla a lungo, dopo che il <<Giornale d'Italia>> pubblica l'articolo. Attraverso la notizia della presenza della grande attrice sul fronte franco-tedesco per rallegrare i soldati, il giornale diffonde l'invito accorato nei confronti degli artisti italiani rimasti in città, i quali, a fine stagione, potrebbero, in effetti, dedicarsi ai connazionali al fronte, dopo aver allietato lungamente il pubblico borghese o i reduci di guerra, i rimpatriati, i feriti o i soldati in licenza: nell'articolo, infatti, si cita la proposta dell'allestimento di una "compagnia provvisoria di guerra"¹⁴⁴.

Gli artisti italiani, in effetti, appaiono eccessivamente attivi in Patria, attraverso campagne, mattinate e serate di beneficenza, ma osservano, da lontano, cosa succede sul fronte di guerra. Se gli artisti-soldato ed i richiamati improvvisano spettacolini al fronte, l'idea che gli artisti italiani debbano portare il loro contributo ed aiuto anche nelle zone di guerra, si palesa ufficialmente solo quando il Governo propone l'istituzione del Teatro del Soldato. Fino al 1917, però, si incitano gli artisti italiani a seguire le orme volontaristiche dei colleghi stranieri e, nonostante alcuni casi di artisti giunti al fronte, bisognerà aspettare la fine del 1916 per leggere alcune notizie sulla proposta dell'istituzione del Teatro del Soldato.

In realtà, la situazione di questi soldati italiani, e soprattutto degli artisti richiamati al fronte, è critica.

Giunge, infatti, presso la redazione del Razzi, una lettera firmata da Ermete Passatelli, pubblicista ligure che lavora al fronte, osservando e raccogliendo anche le notizie sugli artisti. Il giornalista ritiene opportuno inviare la lettera, datata 9 giugno 1916, al maggior periodico artistico italiano, la cui redazione napoletana pubblica immediatamente le parole di Passatelli sul numero del <<Cafè-Chantant>> del 26 giugno 1916. Il giornalista lamenta le condizioni di dimenticanza in cui vertono gli artisti che combattono al fronte, specialmente quelli del Varietà. Le dure parole di Passatelli appaiono come una vera e propria denuncia rivolta a tutti gli artisti italiani rimasti in città, i quali ancora si dedicano agli spettacoli e divertono il pubblico borghese, ma dimenticano coloro che sono partiti. Passatelli propone, quindi, una raccolta

¹⁴⁴ Malvolio, *Una ottima idea (dal Giornale d'Italia). Sarah al fronte*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 maggio 1916, in appendice.

di fondi, abbracciando l'idea dell'immane Narciso¹⁴⁵. Il Razzi risponde con l'accettazione di una piccola campagna sostenuta dalla Federazione degli Artisti del Varietà, ma la risposta rivela una partecipazione di circostanza: << noi proponiamo che dal fondo della F.A.V.I. a titolo di omaggio e di saluto si inviino a tutti gli artisti attualmente al fronte cinquanta pacchetti di sigarette per ciascuno – spendendo a mezzo cartolina vaglia il relativo importo – e la somma di lire cinquanta ad ogni artista di varietà che, ferito o degente per mali contratti in guerra, si trova negli ospedali militari o militarizzati>>. Le adesioni, provenienti dagli artisti di tutta Italia, riportano le lettere e le firme di: Les Corbetta, Raffaele Serrutini, Nicola Maldacea, Gigi Pisano, Cesare Zarà, Arturo Ferrari, Niccolò Bulleri, Iuanita Di Palmas, Ruggero Testi, Nilius, Renato Clariond, e anche quelle di Arturo Lavilie, Romolo Bonino, Mario Weiman, Lina Vildor Welman, Yor Iside, pubblicate sul numero dell'11 luglio¹⁴⁶.

In città si protende per gli spettacoli di beneficenza che sicuramente rinvigoriscono l'opinione pubblica nei confronti dell'operato di questi artisti, bistrattati dal Governo, dimenticando, invece, il vero motivo della campagna a favore degli artisti-soldato che combattono al fronte. Uno di essi, Colmayer Vincenzo, in una piccola lettera inviata al <<Cafè-Chantant>>¹⁴⁷, riporta parole commoventi: scrive, infatti, che se dovesse spettargli qualcosa, grazie alla campagna di beneficenza - anche se, a quanto pare, non descrive né la consistenza, né la natura dell'oggetto o dell'aiuto che potrebbe ricevere - l'avrebbe comunque ceduto ai suoi colleghi più bisognosi. E conclude: <<[...] sarei grato se la presente avesse un posticino nel vostro rispettabile giornale: l'unico che ancora ci porti una vera parola di conforto!>>. L'artista scrive dal fronte, datando la lettera 5 luglio 1916, ed afferma di essere in quei luoghi da dieci mesi: la sensazione di abbandono e di miseria che incombe sui soldati italiani, sia artisti che civili, è fortissima e documentata anche attraverso queste parole.

¹⁴⁵ E. Passatelli, *La proposta Narciso*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916, in appendice.

¹⁴⁶ Cfr. - -, *La proposta Narciso*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 luglio 1916.

¹⁴⁷ V. Colmayer, *Lettera dal fronte*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 luglio 1916, in appendice.

Mentre giungono notizie da Bucarest, dove gli attori ottengono di non essere reclutati ma di essere, eventualmente e secondo il bisogno, inviati al fronte per recitare ed organizzare gli spettacoli ¹⁴⁸, o dalla Russia, dove nel piccolo paese di Kirsanoff, i prigionieri italiani allestiscono uno spettacolino nel teatro locale, suonando, cantando, o riscoprendo le loro attività precedenti, come quelle del macchietista¹⁴⁹. Alla fine del 1916 arriva la proposta del giovane Deputato al Parlamento, On. Gallenga, che propone l'istituzione degli spettacoli al fronte, sottolineando l'enorme lacuna italiana, rispetto alle organizzazioni estere e all'attività degli artisti sul fronte di guerra inglese e francese.

Il numero del 26 novembre 1916 del <<Cafè-Chantant>>, in sole due pagine, racchiude documenti ineludibili, all'interno della complessa e lacunosa ricostruzione dell'istituzione del Teatro del Soldato in Italia: ancora una volta, il periodico artistico napoletano sostiene la causa a nome di tutti i soldati e degli artisti-soldato italiani. Le pagine napoletane riportano la lettera indirizzata dal Deputato Romeo Gallenga al direttore del <<Giornale d'Italia>>¹⁵⁰. Il <<Cafè-Chantant>> pubblica l'intera lettera, affidando al Razzi il commento successivo, in cui, in effetti, si sottolinea, ancora una volta, la capacità degli alleati francesi ed inglesi nel sostenere il morale delle proprie truppe, grazie anche all'imprescindibile attività artistica degli attori al fronte¹⁵¹. L'On. Gallenga, nella sua lettera, cita anche l' Y.M.C.A., l'Associazione dei Giovani Cristiani Inglesi, che ha organizzato club e spettacoli al fronte. Il Razzi pubblica un ulteriore commento, specificando il pensiero del Generale Cadorna, il quale ordina di limitare le attività teatrali e di spettacolo nelle zone di guerra poiché l'atteggiamento appare poco

¹⁴⁸Cfr. - -, *Una buona idea*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 settembre 1916.

¹⁴⁹ - -, *Fra i prigionieri irredenti in Russia*, *ibidem* : <<[...] i prigionieri italiani – essi che pur avevano tanto tristezza in fondo, in fondo all'anima – avevano portato un sorriso di vita nella incolore esistenza quotidiana del paesetto russo [...]>>.

¹⁵⁰ R. Gallenga, *Gli spettacoli alla fronte. La ricreazione dei soldati alla fronte. Una proposta dell'on. Gallenga*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916. In appendice viene riportata l'intera lettera dell'on. Gallenga.

¹⁵¹ - -, *In risposta alla proposta Gallenga* (Editoriale), *ibidem*: <<[...] gli artisti che pur hanno dato il loro nobilissimo contributo di sangue alla Patria, non vorranno negare ai fratelli che soffrono sul confine nevoso la gioia dei loro sorrisi e la letizia delle loro canzoni. Noi non possiamo farci avanzare in nessuna manifestazione dell'attività nazionale dagli stranieri e tanto più dagli alleati che debbono trovare nell'Italia la più degna compagna. Ed anche in quanto riguarda la ricreazione dei nostri meravigliosi soldati nelle retrovie dobbiamo mostrarci alla stessa altezza della Francia e dell'Inghilterra [...]>>.

consono alla gravità della situazione. In realtà, come sottolineano le pagine del <<Cafè-Chantant>>, Cadorna limita gli spettacoli nelle zone di guerra per motivi di moralità e di rispetto per i soldati caduti, ed impedisce agli artisti-soldato di improvvisare gli spettacoli all'interno dei campi, ma in effetti non vieta che gli spettacoli o gli intrattenimenti siano portati direttamente sul fronte da artisti provenienti da tutta Italia, soprattutto se autorizzati dal Governo¹⁵².

Nell'aprile del 1916 <<Il Marzocco>> parla di spettacoli di teatro nelle retrovie italiane, non riferendosi ancora al teatro all'interno dei campi di combattimento o vicini alle trincee, in riferimento al Teatro del Soldato, che nasce nel 1917, né di Varietà, ma di spettacoli allestiti per un pubblico eterogeneo, composto da soldati e da abitanti dei luoghi circostanti le zone di guerra: ecco perché si fa riferimento alle "retrovie" seppur avanzate. L'articolo riporta una descrizione dello spettacolo *La Locandiera*, quasi una sorta di recensione che si sofferma attentamente sulla descrizione del luogo e del pubblico, collocati in una non identificata "cittadina di retrovie avanzate". Al di là del commento rivolto allo spettacolo, appare ineludibile il rapporto tra la guerra, il pubblico presente e la fruizione dello spettacolo stesso: gli spettatori, infatti, appaiono maggiormente attenti e coinvolti rispetto ad un pubblico borghese o cittadino che probabilmente ha visto ripetutamente, ed in altre situazioni, questo spettacolo e conosce più o meno approfonditamente il testo goldoniano. Il teatro e la dura vita reale si fondono in un momento di grande raccoglimento, durante il quale ogni spettatore, soprattutto ogni soldato, apprezza in silenzio "religioso" ciò che l'arte comunica anche sul campo di guerra. Il pubblico di questi luoghi dimostra grande attenzione e rispetto per il teatro, elemento culturale ed immagine di sopravvivenza, anche psichica, che si offre ai combattenti, secondo quel filone di progetti benefici che numerosi personaggi propongono a favore delle truppe italiane¹⁵³. Non si tratta solo di assistenza medica, ma soprattutto culturale: si cominciano a regalare i libri ai soldati, ad allestire mostre e spettacoli nelle zone di guerra, e a fondare le famose Case del Soldato. Proprio nel 1916, per volere del

¹⁵² Cfr. *Circolare del Gen. Cadorna, ibidem*, in appendice.

¹⁵³ Gaio, *Spettacoli e accademie in tempo di guerra*, in <<Il Marzocco>>, 14 maggio 1916, in appendice.

cattolico don Giovanni Minozzi, cappellano militare che dimostra per la prima volta l'attivismo di un esponente della Chiesa, quest'ultima peraltro poco attiva nelle attività concrete di assistenza, interagendo con il mondo militare, fonda le Case del Soldato che forniscono aiuto morale, economico e soprattutto culturale alle classi subalterne colpite dalla guerra, ai soldati al fronte, alle famiglie nelle retrovie e a tutti quei luoghi più vicini al campo di battaglia¹⁵⁴. Si accenna anche alla costruzione di piccoli teatri che poi verranno sfruttati anche dopo l'ufficializzazione del Teatro del Soldato¹⁵⁵.

Il <<Cafè-Chantant>> dell'11 agosto 1917, pubblica il primo articolo in cui si afferma che il Governo e l'Esercito autorizzano l'organizzazione del teatro al fronte. La notizia è ricavata da <<Il Corriere Livornese>> e riportata sulle pagine del periodico napoletano, indicando come data della presunta autorizzazione il 10 agosto 1917. L'importanza di questo piccolo trafiletto ci fornisce, oltre ad una datazione specifica in cui si può fissare la nascita dell'organizzazione del Teatro del Soldato, anche la descrizione dei protagonisti attivi in questa importante decisione: la Società degli Autori avrà il compito di organizzare questi spettacoli al fronte, attraverso il lavoro di un'apposita commissione della quale fanno parte il Presidente Marco Praga, Renato Simoni e Nino Oxilia.

Imprescindibile, a questo punto della ricerca, la consultazione, presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, dei Verbali Ufficiali della Società degli Autori, per carpirne maggiori informazioni: in effetti il Verbale del 7 ottobre 1917, l'unico in cui si fa riferimento al Teatro del Soldato, rivela un interessante resoconto conclusivo, parlando di una prima fase del Teatro del Soldato, collocata tra agosto e settembre 1917. In

¹⁵⁴ Delle Case del Soldato si è occupato approfonditamente Mario Isnenghi, nel già citato *Giornali di Trincea 1915-1918*, cit., pp.12-19. L'autore descrive la figura di don Giovanni Minozzi, fondamentale nella fondazione di questi luoghi che <<[...]al 15 maggio 1917 risultano 27 nel territorio della I Armata, 11 nella II, 17 nella III, 30 nella IV (da cui le Case erano partite), 8 nella VI, più altre varie, per un totale di 96 tra grandi e minori. I locali variano grandemente, così come le attrezzature, le possibilità di intrattenimento, i servizi organizzati: da capanne o poco più, a fabbriche abbandonate, a ville venete, a costruzioni ex novo. Libri, giornali, giochi, attrezzi ginnici, sala di scrittura e di lettura, biblioteca circolante, strumenti musicali, grammofoni, dischi, tra cui opere liriche: queste attrezzature medie. Vi si aggiunge a volte un piccolo teatro. Quadri oleografici risorgimentali, slogan patriottici, cartoline e biglietti pure patriotticamente e italianamente intonati: questo l'addobbo e il contorno. Il numero delle case salirà ancora, nel secondo semestre del '17>>.

¹⁵⁵ All'interno della collezione privata del genovese Francesco Maggi e nello stesso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma sono conservati alcuni programmi di spettacoli ed eventi artistici organizzati presso le Case del Soldato. Sono riportati In appendice fotografica ai numeri 9 A; 9 B; 9 C.

realtà l'avvento della disfatta di Caporetto impedisce l'organizzazione di una seconda fase, dopo l'inverno, poiché il 30 settembre, a causa dell'avvento della stagione autunnale ed invernale sul fronte, si stabilisce un fermo nell'organizzazione degli spettacoli del Teatro del Soldato.

Il verbale del 7 ottobre 1917, dunque, enumera 149 spettacoli, messi in scena a partire dal 22 agosto 1917 – anche se in realtà già dal 12 agosto si debutta ufficialmente - in circa otto Teatri del Soldato, tutti collocati al fronte, nelle zone di guerra, compresa Udine. Dal ricavato della beneficenza, detraendone le spese, il Teatro del Soldato ha a disposizione circa L.20.000 che potrà utilizzare ed investire quando si riprenderà la seconda fase, peraltro mai avvenuta. Il Gen. Porro ringrazia la Società degli Autori per il buon esito dell'impresa artistica, il Presidente della Società degli Autori Marco Praga ringrazia tutti i soci e i membri del Consiglio che hanno partecipato a questa grandiosa iniziativa e prega l'attore Ermete Zacconi, membro della Società, di riferire le notizie ed i ringraziamenti agli artisti che hanno partecipato, e a tutti gli artisti italiani¹⁵⁶.

Per quanto riguarda il Consiglio della Società degli Autori, dal 1911 al 1919, i verbali riportano anche il nome di Roberto Bracco, che quindi fa parte anche del Consiglio attivo durante l'organizzazione del Teatro del Soldato¹⁵⁷. Il resoconto della campagna legata al Teatro del Soldato viene pubblicato anche sul numero dell'11 settembre 1917 del <<Cafè-Chantant>>, ma in questo caso non si tratta di un resoconto conclusivo, bensì si descrivono i primi venti giorni di attività dell'iniziativa, risalenti, appunto, all'agosto 1917, con un importante approfondimento sulla tipologia di spettacolo, sui numeri in scena, riportando anche i nomi di alcuni artisti che hanno partecipato al Teatro del Soldato¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Verbale del 7 ottobre 1917, *Teatro del Soldato*, in Registro Verbali vol. 6 (1916- 1918) – Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, in appendice.

¹⁵⁷ L'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo conserva un abbozzo di locandina, all'interno del fascicolo che raccoglie le locandine degli spettacoli del Teatro del Soldato. Compare in programma *Don Pietro Caruso* di Bracco, con Ermete Zacconi, Ines Cristina, Mario Gallina, romanze e duetti con Anna Gramegna e Gennaro De Tura, musiche M. Ciro Bello. In appendice fotografica al n. 2

¹⁵⁸ Verbale del 7 ottobre 1917, *Teatro del Soldato*, in Registro Verbali vol. 6 (1916- 1918), Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma.

Un resoconto completo del debutto del Teatro del Soldato, o Teatro al Campo, viene pubblicato dal <<Corriere della Sera>> del 15 agosto 1917: lo scampolo dell'articolo è conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, all'interno del fascicolo all'interno del quale la dott.ssa Lòcori sta raccogliendo e catalogando documenti e locandine riguardanti il Teatro del Soldato, spesso inseriti in collezioni private o all'interno di altri fascicoli, riguardanti specifiche annate o documenti di autori o attori. La descrizione dei luoghi, dei rombi di cannone che si sentono in lontananza, del passaggio di aerei, dell'allestimento del palco in legno, delle panche, dei soldati che accorrono (se ne stimarono quasi duecentomila presenti agli spettacoli)¹⁵⁹, delle fanfare all'arrivo delle automobili dei Generali, è emozionante. L'arrivo di Ermete Novelli per il primo spettacolo, la farsa *Meglio soli che male accompagnati!*¹⁶⁰, mobilita il pubblico di soldati che vedono scendere dalle automobili anche le attrici, delle donne nel campo di battaglia, che si nascondono subito nei camerini improvvisati, definiti "cabine da bagno". La compagnia è composta, oltre che da Ermete Novelli, da Tina Pini, Pina Brillante, Luigi Almirante, Egisto Olivieri, Augusto Favi. La descrizione di uno dei Teatri del Soldato, durante la sua inaugurazione, si conclude, alla fine dell'articolo, con l'elenco degli attori presenti anche negli altri due teatri del soldato al fronte: Tina di Lorenzo, Alfredo De Sanctis,

¹⁵⁹ - -, *La "prima" del Teatro al Campo*, in <<Corriere della Sera>>, 15 agosto 1917, conservato presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, in appendice.

¹⁶⁰ Di questo spettacolo esiste una locandina conservata presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, in cui compare esplicito riferimento al Teatro del Soldato di Fogliano, data 12 agosto 1917, *Il Armata*, con l'aggiunta del nome di Ettore Fiorini nel suo repertorio di canzoni napoletane. Presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo è conservata una fotografia che riproduce la distesa di soldati seduti sulle panche, mentre assistono agli spettacoli al fronte, probabilmente durante il debutto del Teatro del Soldato, poiché la foto è conservata con altre che riproducono Ermete Novelli (così come riporta il nome indicato dietro) e tutta la compagnia.

In appendice fotografica al n.3 A; 3 B; 3 C; 3 C; 3 D; 3 E; 3 F .

Alcune foto del Teatro del Soldato sono conservate presso l'Istituto Centrale del Risorgimento Italiano, a Roma. Le foto sono riprodotte, in *free access*, all'interno dell'archivio digitale www.europeana1914-1918.eu, dove, però, non si specificano né il luogo, né i nomi degli attori che figurano all'interno delle immagini. Viene indicato unicamente l'anno 1916, contrariamente a quanto affermato dai verbali della Società degli Autori, cioè il debutto nell'agosto 1917. Anche la data, dunque, non è verificabile attraverso le poche informazioni fornite dall'archivio digitale. Consultando i cataloghi on line dell'Istituto Centrale del Risorgimento Italiano, è possibile osservare che le foto sono genericamente datate "1915-1918". Le foto inserite, invece, in questa tesi, e ritrovate all'interno dell'Archivio del Burcardo, sono assolutamente inedite e databili più correttamente al 1917, grazie anche alle notizie riportate nel diario di Egisto Olivieri.

Ubaldo Falcini, Giuseppe Valpreda, Leonello Noccioli, Mario Gallina, Dino Falconi nello spettacolo il *Romanticismo* di Girolamo Rovetta, ed anche Lucia Crestani e Carmelo Mangeri in romanze e duetti, Ugo Biondi nelle sue macchiette, Eleonora Duse¹⁶¹ che non ha recitato, ma ha presieduto agli spettacoli¹⁶². Nel terzo teatro, ritroviamo Armando Falconi in *La consegna di russare*, con Virgilio Frigerio e Adele Frigerio, e Gennaro Barra nelle sue romanze.

All'interno dei volumi contenenti i Verbali della Società degli Autori, conservati presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, rigorosamente manoscritti, non compaiono i verbali dei mesi di luglio, agosto e settembre 1917 (tranne per un verbale del 22 luglio in cui, però, non si parla ancora del Teatro del Soldato). Solo ad ottobre compaiono due verbali, uno già citato, che descrive i risultati della campagna del Teatro del Soldato, ed uno del 22 novembre 1917, in cui si parla della chiusura dei Teatri dopo la disfatta di Caporetto, verbale già citato all'interno del precedente paragrafo.

L'Archivio del Burcardo conserva anche, all'interno del fascicolo riguardante il Teatro del Soldato, una lettera inviata dal Comando Supremo-Ufficio Stampa ad Enrico Polese, presso la sede di "Arte Drammatica" Eden Teatro Milano: all'interno di queste righe viene riportato il resoconto ufficiale del debutto del Teatro del Soldato¹⁶³, simile a quello pubblicato nell'articolo del <<Corriere della Sera>>. Si tratta, in realtà della comunicazione ufficiale, poi rielaborata dai giornalisti di tutta Italia, con una piccola indicazione, sul retro del foglio, di un Bollettino di Guerra firmato dal Generale Cadorna.

Presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo è conservato, inoltre, il diario dell'artista Egisto Olivieri, documento inedito donato dalla famiglia: egli partecipa, come detto, insieme a Novelli ed altri, al debutto del primo spettacolo presso Il Teatro del Soldato di Fogliano. All'interno del diario

¹⁶¹ Di Eleonora Duse si conserva una foto-cartolina presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma: la foto riproduce l'attrice, ormai anziana, in zona di guerra accanto ad un uomo in divisa. Sul retro compare la dedica: <<Fronte Carsica, Agosto 1917. A Renato Simoni con viva ammirazione e con affetto sincero. Mario Tavini. Tenente nell'11 Bersaglieri>>. Il ringraziamento, dunque, ad uno dei membri della commissione per la fondazione del Teatro del Soldato. La data dell'agosto 1917 fa pensare che si tratti proprio del debutto del Teatro del Soldato. In appendice fotografica al n. 4

¹⁶³ Lettera speciale dal fronte inviata all' <<Arte Drammatica>>, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma, in appendice.

manoscritto, tra le cui pagine sono raccolte foto, date, recensioni ed un numero incredibile di articoli di giornale riguardanti i suoi spettacoli, opportunamente incollati e ripiegati come in un mosaico, ritroviamo non solo i riferimenti al Teatro del Soldato, poiché Olivieri vi partecipa come artista ma anche come combattente, ma anche l'elenco degli spettacoli che aveva messo in scena a Napoli, proprio durante il decennio di nostro interesse e prima di partire per il fronte. Ne riportiamo un piccolo elenco, insieme ad alcune annotazioni, anche personali, che l'artista segna accuratamente ogni mese. Si tratta di estrapolazioni da materiale molto più corposo, nell'intento di evidenziare i riferimenti solo a Napoli e al Teatro del Soldato:

<< -11 marzo 1913: prima rappresentazione *La vita forte*, Fiorentini di Napoli, Comp. E. Gramatica;

-24 maggio 1915: guerra, scioglimento compagnia. Separazione da mia moglie;

- marzo 1916: Comp. Morelli- Piperno, splendida stagione al Giacosa di Napoli;

- luglio 1916: parto pel fronte (Cerignano-Carso-Aquileia- Belvedere- S. Martino del Carso – Campolongo- Tursiaco- Joanniz- S.Valentino – Teatro Udine – Topogliano - Ritirata- Sesto al Regliena – Spערעניג- Roncale- Mirano- Crosara – Teatro S. Gottardo- Crosara)>>¹⁶⁴.

All'interno del diario di Olivieri compaiono anche delle foto riguardanti il Teatro del Soldato: egli fu richiamato a combattere, pur continuando a recitare.

Presso la II Armata, nell'agosto 1917, infatti, Olivieri e la Gramatica mettono in scena lo spettacolo *Una indigestione*, di Darcini-Urbani- Olivieri. Gli attori sono Zorzi, Grarfà, Gramatica e lo stesso Olivieri. Ancora del 1917 è la foto-cartolina del 28 ottobre inviata dall'Armata di Caporetto e recapitata

¹⁶⁴ Le notizie sono tratte dal diario manoscritto di Egisto Olivieri, *I miei ricordi*, conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma. A pag. 21 sono riprodotte due foto, una che mostra l'enorme afflusso di soldati seduti sulle panche, durante uno spettacolo al fronte, e la seconda che mostra la compagnia. L'Archivio conserva anche una foto di Olivieri e della Gramatica sul palcoscenico del Teatro del Soldato. Si tratta di una foto- cartolina. Sul retro compaiono i cognomi dei due attori e una dedica : <<Ricordi cari! Il Capitano Giannina>>. I militari in possesso di macchina fotografiche inviano per ricordo le cartoline agli attori esibitisi presso il Teatro del Soldato. In appendice fotografica al n. 5 A; 5 B.

due anni dopo, secondo la nota a penna dello stesso Olivieri: la foto riproduce la compagnia presso Ca' della Vallata. Il dietro le quinte è quello dello spettacolo *Cavalleria Rusticana*. La pagina del diario di Olivieri conserva non solo la foto, ma anche un cartoncino con dedica, con l'intestazione del XIII Corpo D'Armata e datato "Zona di guerra 16 settembre 1917". I soldati, compagni di Olivieri, gli inviano la foto scattata durante le prove, presso il Teatro del Soldato, corredata dal cartoncino con dedica: <<i>i compagni d'armi ai quali il ricordo delle gloriose giornate con lui vissute serberà sempre la simpatia che seppe meritarsi<>>¹⁶⁵.

Un'altra foto¹⁶⁶ immortalava Olivieri, il 7 aprile 1918, mentre declama, su un palcoscenico, nel campo di guerra della XIII Armata, il discorso di Gabriele D'Annunzio, conservato presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, attraverso un foglio ciclostilato, probabilmente conservato dallo stesso Olivieri per rileggerlo durante la declamazione¹⁶⁷.

La ricostruzione degli spettacoli andati in scena nel brevissimo tempo intercorso tra agosto e settembre 1917, ma legati alla effettiva e pubblica partecipazione del Governo e della Società degli Autori, attraverso il finanziamento del Teatro del Soldato, è molto complessa poiché lacunosa. Grazie ad alcune locandine recuperate sia presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma, e attraverso la preziosa attività privata del genovese Francesco Maggi, il quale ricerca costantemente il materiale ciclostilato, all'interno dei beni o dei documenti privati, conservati dalle famiglie, o nei mercatini del Trentino e del Friuli Venezia Giulia, la breve storia del Teatro del Soldato viene in parte ricostruita. Alcuni di questi foglietti sono stati recuperati, sebbene in un numero davvero esiguo. Per questo motivo si è ritenuto indispensabile inserire all'interno di questa ricerca, numerandole e conservandole, le foto di alcuni di questi programmi

¹⁶⁵ In appendice fotografica al n. 6.

¹⁶⁶ In appendice fotografica al n. 7.

¹⁶⁷ In appendice.

del Teatro del Soldato, recuperate presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del del Burcardo o donate dallo stesso Maggi¹⁶⁸.

Ancora nel maggio 1918 il <<Cafè-Chantant>> pubblica richieste di invio di indumenti o di canzoni da parte degli artisti italiani attivi nei Teatri del Soldato, ma non più dal fronte italiano, bensì dai teatri in Albania e Macedonia¹⁶⁹, poiché l'istituzione del Teatro del Soldato, in Italia si ferma in realtà nel settembre 1917, dopo il grande clamore iniziale.

A guerra conclusa, nel 1918, il <<Cafè-Chantant>>, dandone l'annuncio all'interno del numero del 12 novembre, chiude la rubrica *Intorno alla guerra*, di cui parleremo approfonditamente nel prossimo paragrafo. Uno dei pochi riferimenti al Teatro del Soldato, durante la conclusione dell'evento bellico, appare nell'ultimo numero del 1918, in cui viene riportato un racconto dialogato, firmato dal Ten. Amleto Filippi, artista-soldato, e pubblicato sul <<Corriere dello Sport>> del 29 novembre 1918, riportato, poi, sul numero del 25 dicembre 1918 dal periodico napoletano. In questo testo si descrive l'allestimento di un Teatro del Soldato, facendo riferimento alla data del 20 agosto, senza indicarne l'anno; probabilmente il racconto fa riferimento al periodo in cui, dopo l'autorizzazione ufficiale del Genio Militare, nell'agosto del 1917, ha inizio l'organizzazione del Teatro del Soldato sul fronte italiano. Attraverso il ricordi personali di Filippi, si costruisce questo dialogo che, oltre all'accurata descrizione dell'allestimento del palcoscenico e dello spettacolo, sottolinea la grandiosità dell'iniziativa e descrive il divertimento offerto ai soldati anche al fronte. Uno dei militari risponde che non è a conoscenza di questo teatro, proprio perché in quel periodo è andato in licenza, rammaricato di non essere rimasto qualche giorno in più al fronte, pur di vedere il famoso Teatro al Campo¹⁷⁰. Naturalmente si coglie una leggera ironia nelle parole del soldato in licenza che racconterà alla madre di quanto i soldati stessero bene anche al fronte, grazie all'organizzazione di spettacoli teatrali. Le parole, però, provengono

¹⁶⁸ In appendice fotografica al n. 8. Le locandine appaiono in ordine cronologico, in base alla data indicata sul foglio, qualora essa sia espressa.

¹⁶⁹ Cfr. - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 28 maggio 1918.

¹⁷⁰ Il racconto integrale viene riportato in appendice. Ten. Amleto Filippi, *La gaia "troupe" dei bianco-rossi*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 dicembre 1918.

da un militare ed è quindi evidente che egli non aggiunga i drammatici particolari nella descrizione di queste scene di vita sul campo. I giornali dell'epoca non rischiano di sottovalutare l'organizzazione del Teatro del Soldato, che, ad ogni modo, porta giovamento non solo ai soldati, ma soprattutto alla Società degli Autori e al Genio militare, che così risolve l'opinione pubblica e dei soldati nei confronti dell'Esercito italiano, e del Governo stesso, servendosi degli artisti che, in tempo di guerra e di crisi, pubblicizzano il loro nome attraverso l'attività di beneficenza nazionale.

APPENDICE AL PARAGRAFO 2.3.3

Gli artisti al fronte: il Teatro del Soldato¹⁷¹

- **La solidarietà tra gli artisti**

- -, *Il patriottismo degli artisti francesi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914: << togliamo dal “Corriere della Sera” del 3 settembre in una corrispondenza da Parigi: “ il canzonettista Dranem, che migliaia di volte ha fatto sbellicar dalle risa gli spettatori dei teatri francesi con le sue parodie della vita militare, è soldato della territoriale e custodisce il ponte d’Enghien. Lugne-Poe, il direttore dell’Oeuvre, fa parte della guarnigione del forte di Noist-le-Sen, nel campo trincerato di Parigi; i fratelli Isola, noti impresari teatrali d’origine italiana, si sono arruolati volontari. E le artiste e gli artisti, che non sono soldati, cercano di servire la patria in altro modo: le artiste si riuniscono a preparar bende pei feriti e a cucir vestine per i figli di quelli che vanno alla guerra, e si annunzia che molte d’esse e molti artisti andranno a gruppi a cantare e a declamare nei cortili delle case per raccogliere denaro per le vittime della guerra: le famiglie dei soldati>>.

- **N. Mascotte, I. Mascotte, Per Paul Galliet**, in <Cafè-Chantant>>, 20-26 dicembre 1914: << Riceviamo e pubblichiamo: Napoli 12 Dicembre 1914. Caro Tramontana, non sarebbe simpatico, che noi artisti di varietà italiani, offrissimo un ricordo a Paul Galliet, l’amico e duettista carissimo, che combatte in Francia, per la santa causa del suo paese?...Basterebbe sottoscrivere per una quota minima di 20 centesimi che si renderebbe omaggio al compagno eroico e al cittadino belga glorioso?... Se l’idea ti pare opportuna, lanciale, e segnaci fra i primi. Ti saluto caramente. Nino Mascotte Italia Mascotte>>.

¹⁷¹ L’appendice è suddivisa in 3 sezioni, per facilitare la lettura del materiale eterogeneo: 1) la solidarietà tra gli artisti; 2) notizie dal fronte: attori e spettacoli; 3) il Teatro del Soldato.

- -, *Le artiste in guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1916: <<Artiste... grandi cantanti e grandi attrici, piccole cantanti e piccole attrici, briose *chanteuses*, suggestive *diseuse*, mediocri cantantine e misere canterine, tutte quante, le più illustri e le più umili serve dell'arte, tutte hanno sofferto e soffrono, per la guerra, assai più, forse, di altre donne che sembrano molto colpite. Mentre le più oscure si trovano a dibattersi con la povertà, il freddo e la fame, le più smaglianti veggono illanguidire e disperdersi tutto ciò che formava l'orgoglio e la soddisfazione del loro animo, come le imprese con non possono offrire compensi adeguati come un tempo, con i teatri semivuoti, talvolta, o pieni di una folla non omogenea, con successi stentati, gelidi. [...] Con fraterno cuore. Ebbene, tutte quelle artiste che erano giunte alla vetta della loro fortuna, tutte quelle che avevano raggiunto quella cima agognata, in questo periodo di profonda crisi teatrale, hanno obliato i loro mali che toccavano soltanto il loro amor proprio, hanno vinto la loro malinconia e hanno messo gli occhi ove erano le loro più piccole sorelle, le poverette, cui non restava accendere un braciere e lasciarsi avvelenare dall'acido carbonico. Con fraterno cuore, le grandi cantanti, le grandi attrici si sono date aiutare, in tutte le forme, quelle meschinelle rimaste senza lavoro da mesi e mesi, con le loro famiglie: e con animo generoso, le maggiori sorelle hanno cantato, hanno recitato senza farsi pagare per dare un tozzo di pane, un tetto, una veste alle altre. A Parigi, tre o quattro grandi cantanti, raccogliendo denaro ovunque, dandone molto del proprio, hanno creato dei *repas d'artistes*, in cui, per non umiliare gli infelici che vi andavano a cibarsi, si facevan pagare cinquanta centesimi un pranzo nutriente... e si faceva credito, quasi, sempre, dei cinquanta centesimi. Il *repas d'artistes* era, è una finta cucina economia: era, è, una cucina gratuita che funziona da diciassette mesi, a Parigi, e che ha impedito la morte di tanti poveri esseri, colpiti dalla gran catastrofe teatrale. In Italia la stagione di beneficenza, l'idea geniale e pia di Arturo Toscanini, ha trovato nei grandi cantanti lirici tale magnanimità, come non mai: e si sono raccolte duecentodiecimila lire nette, per soccorrere piccoli cantanti, comprimari, coristi, suonatori d'orchestra[...]>>.

- **Malvolio, *Una ottima idea (dal Giornale d'Italia). Sarah al fronte, in <<Cafè-Chantant>>, 25 maggio 19169:*** << leggo nei telegrammi di stamane che Sarah Bernardt è reduce a Parigi da una tournée artistica nelle trincee di Francia. La grande tragica con la sua compagnia ha recitato per i soldati da palcoscenici improvvisati in campagna o nei cascinali dei comandi o nei teatrini delle cittadine di frontiera – l'attuale frontiera militare franco tedesca – in mezzo, dicono gli immaginosi corrispondenti di Parigi, al rombo delle cannonate, o – perché no? – ai fischi dei proiettili. Ecco: se diciamo che Sarah e i suoi attori hanno recitato in località della zona di guerra, donde magari poteva udirsi da lontano il ritmico ululato die grossi pezzi d'assedio, in località di retrovia, insomma, saremmo più nel vero e faremo un singolare piacere alla grande artista che ha compiuto la sua opera per una alata e pietosa missione di conforto morale, non per prodursi come un numero sensazionale da circo Barnum. È assurdo pensare che la famosa attrice abbia avuto dal Comando supremo francese il permesso di recarsi a... divagare i fanti chini sul fucile nelle guardiole delle trincee e gli artiglieri delle batterie. Comunque, l'idea di Sarah è quanto mai encomiabile e dovrebbe trovare imitatrici e imitatori tra i nostri comici più valorosi, sempre, beninteso, che le autorità militari nostre non vi trovino nulla a ridire. Gli attori italiani hanno a sufficienza nell'inverno scorso rallegrato gli ozi serali del pubblico borghese delle nostre città e riconfortati i nostri imboscanti dopo le fatiche guerresche, perché non possano, ora che la stagione morta si avvanza e i maggiori teatri stanno per chiudersi, pensare un poco ai nostri soldati. E vi dovrebbero pensare soprattutto quelli tra essi che hanno fatto migliori guadagni nella stagione invernale. Coraggio! Quella di Sarah è un'idea da imitarsi. I richiami hanno assottigliate e ridotte le compagnie, lo so; ma se due o tre capocomici prendessero l'iniziativa non sarebbe difficile costituire un insieme di primissimo ordine, costituendo una compagnia provvisoria di guerra. Ciò andrebbe a scapito dei meritati riposi degli artisti nelle loro tranquille villeggiature, andrebbe anche a scapito delle loro tasche, ma, via, sarebbe opera così buona e meritoria... bisogna pensare che dato il carattere della guerra moderna la quale vede alternati periodi di febbrile attività e periodi di soste necessarie senza dubbio, ma lunghe e un po' snervanti, è utile rallegrare con qualche ora di riso giocondo, con qualche sensazione di arte vera e

schietta i silenziosi e tenaci operai della nostra guerra, purché, beninteso, il repertorio sia scelto con criterii (*sic*) educativi>>.

- **E. Passatelli, *La proposta Narciso*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916: <<Caro “Cafè Chantant”**,

T’invio la seguente che mi auguro vorrai pubblicare.

Ho letto con piacere (ma anche con dolore) la nobile proposta dell’amico “Narciso”, qua dove si combatte quotidianamente per una più grande Italia, ed ove ho potuto constatare quanta sia la miseria (a proposito della iniziativa suindicata) che si risconta nel campo degli artisti che trovansi in zona di guerra da mesi e mesi, soli, dimenticati purtroppo da chi avrebbe con loro, l’imprescindibile dovere di aiutarli. Ho conosciuto, in questo settore, artisti valenti delle piccole scene che più di una volta si sono lamentati per il modo col quale vengono trattati dai colleghi borghesi i quali, fra parentesi, avevano loro promesso, al momento della partenza, mari e monti.[...] Da questa osservazione recrudescente e vera si può facilmente dedurre come infatti la maggior parte degli artisti, senza distinzione alcuna, siano stati, dopo la loro partenza, dimenticati. Verità sconcertante e vergognosa che colpisce, come una scudisciata solenne, il volto di questi... fortunati gaudenti che passano dalle piccole scene al caffè, ivi accalorandosi a discutere commentare la guerra dalle critiche giornalistiche e dai bollettini Ufficiali... Io non posso comprendere, sebbene non sia artista, ma semplicemente strenuo lavoratore della penna, non posso comprendere, ripeto, come questi signori, si diano tanto buon tempo e ben poco si curino dei colleghi lontani i quali attendono, nella loro muta fierezza, un aiuto pecuniario. Interrogate la vostra coscienza ed invece di scimmiettare sui palcoscenici imbrattando con canzoni infatuate e stereotipate, scritte da poetucoli da strapazzo, il nostro glorioso vessillo, pensate piuttosto ai vostri colleghi, ai quali il giorno prima della loro partenza, avevate riconfermato il vostro appoggio...che non videro mai. Orsù! Basta con l’ipocrisia, e se in cuore sentite di avere sensi di sincera italianità, non lasciate che artisti pari vostri, languino (*sic*) per vostra sola colpa, sotto la divisa che indossano con onore. Non so se da questa sferzata, usciranno buoni frutti e malconci taluni artisti che rappresentano el varietà

nostro, così tanto bistrattato e calunniato, la negazione loro. Ma la franchezza, la imparzialità di giornalista onesto è sempre stata per me cosa principale. Mi sono spiegato?>>.

- **Notizie dal fronte: attori e spettacoli**

- **V. Colmayer, *Lettera dal fronte*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 luglio 1916:**

<< Fronte, 5 luglio 1916

Risp. Direz. Il Cafè Chantant

Purtroppo quanto ho letto nel n.641 del Cafè Chantant sotto la rubrica “La proposta Narciso” è vero, anzi non è tutta la verità. L’intera classe degli artisti è stata non solo abbandonata dai colleghi, ma bistratta da tutti: la sua compagna indivisibile è la miseria, il suo pane i ricordi delle ingratitudini! Anch’ io mi trovo qui, da dieci mesi, ovi si combatte per scacciare il nemico dalla nostra sacra Patria, e con interesse ed ansia seguo tutti i passi che si fanno a pro’ della nostra classe; anche io sento le miserie dei colleghi che mi circondano, e ciò mi rattrista e scoraggia perché vedo che nessuna compattezza vi è in tutti noi! Approvo con gioia la proposta fatta dalla Direzione del Cafè Chantant, ma prego far conoscere che ciò che potrebbe spettarmi, lo cedo a favore di altri più di me bisognosi. In queste terre lontane, nell’asprezza della lotta che si combatte, un pensiero, un dono, colma di gioia e rinfranca chi, combattendo per la Patria nostra, è alle prese anche con la miseria. Sarei grato se la presente avesse un posticino nel vostro rispettabile giornale: l’unico che ancora ci porti una vera parola di conforto!>>.

- **On. R. Gallenga, *Gli spettacoli alla fronte. La ricreazione dei soldati alla fronte. Una proposta dell'on. Galienga, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916:***

<<Egregio Direttore,

M'avvedo che, troppo spesso, oramai, veniamo a battere alle porte del suo *Giornale*. Ma, questi sono tempi d'eccezione, nei quali può esser lecito se, a fin di bene, si diventa indiscreti. Senta, fra tante cose bellissime state fatte per i nostri soldati, c'è rimasta una laguna, che va colmata, senza perdere altro tempo. E parmi sia impresa relativamente facile. Molto tempo, i soldati al fronte s'annoiano e bisogna provvedere a divertirli, a ricrearli. È chiaro che non alludo ai reparti in trincea. Ma in trincea i soldati rimangono a periodi; poi si allontanano, o per brevi giorni di riposo o per cambiamento di settore. È appunto in quei rapidi tratti di respiro che dovrebbero trovare (non dico il conforto, ché non ne hanno bisogno!) ma la distrazione di qualche passatempo lieto. La guerra moderna è così lunga, e spesso così monotona, che va pur considerata nei suoi intervalli di sosta! Vi sono dietro le prime linea, paesetti e raggruppamenti di baracche, ove le truppe si soffermano in un relativo riposo; ed è quivi appunto che occorrerebbe far trovare o il teatrino, o il cinematografo; come del resto, da molti mesi oramai, si usa sulle fronti dei nostri Alleati. In Francia il teatro da campo ha preso un grandissimo sviluppo, ed i migliori artisti vi dedicano spontaneamente l'opera loro. Sul fronte inglese s'incontrano, a ogni tratto, le baracche della Y.M.C.A., cioè dell'Associazione dei giovani cristiani, una ottima Società che ha saputo improvvisare altrettanti clubs, con riviste, libri e giornali, a pochi chilometri del cannone... Vediamo di fare qualcosa di simile anche in Italia. Parmi che il nostro Comando Supremo, rendendosi certo conto dell'effetto benefico che esercita la serenità dello spirito in mezzo a cimenti tanto ardui e prolungati, non possa opporre alcun ostacolo ad una tale iniziativa. Né dubito che, se opportunamente sollecitati, gli artisti dei teatri italiani accoglieranno di vero cuore questo simpatico invito. [...] Affronti quindi di buon animo anche il problema su cui ho richiamato la sua attenzione, e promuova subito, intorno al *Giornale*, il *Comitato per la ricreazione dei soldati alla fronte*. Il programma: organizzare spettacoli teatrali e cinematografici nei luoghi di riposo, distribuire riviste e giornali, che ai combattenti, a tutt'oggi, non

arrivano quasi mai. I mezzi? Ma non occorreranno grandi somme; e poi... le troveremo! Quando si tratta di imprese provvide per il nostro Esercito, i mezzi non debbono mai far difetto. Con l'augurio che Ella voglia affidare ai geni tutelari del Giornale la proposta, molto cordialmente la saluto.

Suo dev.mo Romeo Gallenga

Deputato al Parlamento>>.

- **Circolare del Gen. Cadorna, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916:**
<<ho dovuto constatare come alcuni ufficiali e militari di truppa, specialmente nelle città della zona di guerra, seguano un tenore di vita che è in contrasto troppo stridente con quello di disagio e di abnegazione che conducono le truppe in trincea ed è assolutamente contrario a quell'austerità di contengo e di costume ché è doverosa nel momento attuale; ciò che provoca giustamente severi giudizi da parte del Paese. È mio intendimento che il contegno in pubblico di tutti i militari, compresi gli ufficiali, sia disciplinato in modo più conforme alle esigenze dello stato di guerra. E pertanto, mentre richiamo quanto è detto nella circolare 24655 dell'11 corr. a riguardo dei doveri morali dei militari, dispongo che nella zona di guerra (eccettuato il territorio delle operazioni, dove la vita ha già un'impronta così attiva ed austera da escludere gli inconvenienti sopra accennati) siano osservate, a datare dal 1 dicembre prossimo le seguenti prescrizioni:
 - 1 - L'uscita libera, per tutto il personale di truppa, sia stabilita dalle 18 alle 20 e, per coloro che per imprescindibili esigenze di servizio non possono fruirne, un'ora d'uscita alla truppa per assistere alle funzioni religiose;
 - 2 - è fatto divieto a tutti i militari, residenti e di passaggio negli abitati, di trattenersi nei caffè, bars, birrerie e simili pubblici esercizi dalle 15 alle 18 e di soffermarsi nella parte dei predetti locali – in qualunque modo in vista del pubblico – in qualsiasi ora della giornata;
 - 3- Le autorità militari del luogo, d'accordo, se occorre, con le autorità politiche, limitino, quanto più è possibile gli spettacoli teatrali e proibiscano, ad ogni modo, a qualsiasi militare di prendervi parte, come esecutore e come organizzatore, anche se lo spettacolo stesso si offra sotto la lustra della carità mondana;

4- sia rigorosamente osservato il divieto di mostrarsi per via o nei pubblici ritrovi in facili compagnie, dando mandato all'arma dei CC.RR. per le necessarie investigazioni.

Più che su tali disposizioni faccio però sicuro affidamento sul concorso assiduo e severo di tutte le autorità militari, perché, specialmente nei maggiori centri della zona di guerra, siano richiamati i militari dipendenti, e in particolar modo gli ufficiali, a una norma di vita più con forme al momento storico che la Nazione attraversa ed a quell'elevatezza di pensieri e di sentimenti, che sono un sacro dovere per coloro che debbano consacrare tutte le proprie forze di corpo, d'intelletto e di cuore alla difesa del Re e della Patria>>.

Gaio, Spettacoli e accademie in tempo di guerra, in <<Il Marzocco>>, 14 maggio 1916: <<in una cittadina di retrovie avanzate. Buio pesto: l'ora dell'oscuramento è sonata da un pezzo. Fioche lampadine bluastre, in terra, di tanto in tanto: di tanto in tanto una stella appannata nel cielo. I porticati un po' tozzi e massicci, dove l'ombra è più fitta, risuonano di passi affrettati. È l'ora del teatro: del secondo spettacolo teatrale: destinato agli ufficiali, a quanti non hanno l'obbligo di ritirarsi a domicilio presto. Il primo spettacolo, identico al secondo, ma allietato da prezzi ultraridotti, ha formato la delizia di uno strabocchevole pubblico di soldati. Grande giornata oggi. La prima donna dà la sua serata d'onore: anzi le sue serate d'onore: perché ha cominciato a recitare la *Locandiera* alle 18, ed alle 21 ricomincia. Appena il tempo di ripigliar fiato. [...] Nei posti a sedere una fitta di grigio-verde: grigio- verde torno alle pareti: grigio- verde, soltanto grigio – verde nella galleria. Donne non ce ne sono: o almeno non se ne vedono. Perché le signore eleganti della piccola città di retrovie avanzate, conservatrici nelle abitudini come tutte le buone provinciali, in una sala di “cinematografo” non riescono a trovare il posto che convenga al grado e all'abbigliamento. I borghesi, forse il cinque per cento del pubblico, spariscono nella calca e paiono, e sono in realtà grigi, se non grigio – verdi anche loro. Dunque la *Locandiera* – chi l'avrebbe mai pensato? – subisce stasera la sua prova del fuoco: una prova che è un indimenticabile trionfo. Se il buon Carletto potesse dare dall'Empireo un'occhiatina a questo severo rettangolo di guerra, come già dal velario ai suoi

teatrini aggraziati e incipriati, da qual senso di orgoglio sublime non dovrebbe essere colto, nonostante la modestia! Non mai le grazie di Mirandolina parvero più amabili, né più vivo il suo gioco, né più singolare la sua forza: né più misero fantoccio parve mai nelle sue mani quel lunatico cavaliere, nemico delle donne, e innamorato “cotto stracotto e biscottato”! La vecchissima commedia pare stasera una cosa nuova. Ogni battuta scoppietta come un foco d’artificio: il pubblico grigio – verde ascolta intento, placato, ricreato con un godimento, profondo e sincero, e l’arte e la vita appaiono e sono, in questo punto, degne l’una dell’altra. Un’armonia essenziale ha vinto tutte le dissonanze apparenti. Commediografi che vi appigliate ai cespugli dell’attualità, che mescolate la pace alla guerra e la guerra alla pace sempre alla ricerca di una formula inafferrabile, andate in pellegrinaggio espiatorio, in una cittadina di retrovie avanzate, a risentire la commedia settecentesca. Ritrovandovi in occasione di dover cedere, di dover cadere, anche voi, forse, vi ricorderete della *Locandiera*>>.

- **Il Teatro del Soldato**

- **Verbale del 7 ottobre 1917, *Teatro del Soldato*, in Registro Verbali vol. 6 (1916- 1918) – Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma 1917:**

<<Presidente effettivo Marco Praga

Prof G.M. Buzzati, maestro Giuseppe Gallignani vice presidenti

Membri del consiglio: Giovanni Boltrami, avvocato Leopoldo Barduzzi, Giuseppe Bonaspetti, Roberto Bracco, avv. Carlo Clausetti, Oliva Domenico, maestro Umberto Giordano, Lazzaro Paisini, avvocato oreste Poggio, Lorenzo Sonzognò, Silvio Zambaldi, dott. Giuseppe Borghi segretario

Direttore generale Sabatino Lopez

VERBALE 7 OTTOBRE 1917 TEATRO DEL SOLDATO

Il Presidente rende conto dell'opera spiegata dalla Società per la organizzazione del TEATRO DEL SOLDATO alla fronte. Legge una lettera direttagli da S.E. Porro, colla quale lo si invitava a recarsi a Udine per opportuni accordi in proposito, aggiungendo che questi furono rapidamente conclusi coll'intervento del Comm. Tito Ricordi che affermava l'adesione di illustri artisti lirici. Nel tempo stesso la Società apriva una Sottoscrizione per sopperire alle Spese d'impianto e d'Esercizio, e raccoglieva in pochi giorni L. 19750. Le rappresentazioni si iniziarono il 22 agosto in località diverse prossime alla zona di combattimento, dapprima in tre teatri costruiti dal Genio Militare, e nell'ultima quindicina di Settembre in cinque teatri alternativamente. Gli spettacoli, esclusivamente pei soldati, furono 149. Altri due furono dati nel Teatro di Cormons¹⁷² in occasione del 20 settembre e a Udine a beneficio dei danneggiati dallo scoppio di S. Osvaldo. Questo fruttò alla beneficenza la somma di L8500 circa. Le spese, per questo primo periodo chiuso il 20 settembre, ammontarono a L 527673, 10. Si ebbe così un avanzo di L. 17076.90 che colla rimanenza di telo per scena non utilizzata formano

¹⁷² Località in Friuli Venezia Giulia.

un totale di circa L20 mila che costituisce già un fondo abbastanza ragguardevole per una eventuale ripresa. Il Presidente accenna al successo completo dell' impresa, e crede di interpretare i sentimenti del Consiglio esprimendo la più viva riconoscenza a quanti vi collaborarono, sia fornendo i fondi necessari, sia organizzando gli spettacoli, sia prestando la loro opera artistica. Legge poi una lettera di encomio e di ringraziamento che S.E. Il Generale Porro scrive alla Società nel nome del Comando Supremo.

[...]

Il Presidente ringrazia e prega l'illustre e caro collega Zacconi di voler essere interprete della riconoscenza del consiglio presso i suoi colleghi artisti drammatici.

Il Direttore Generale aggiunge parole di lode per il personale di Segreteria della Società prestatosi alla corrispondenza necessaria, anche con qualche prolungamento d'orario e sempre col maggior entusiasmo.

Sulla domanda del Vice Presidente Gallignani il Presidente comunica che si sta ora preparando una relazione del Teatro del Soldato, che verrà diramata ai Sottoscrittori, agli artisti e ai giornali. Sulla proposta del Segretario il Consiglio approva che una grossa parte dell'avanzo sia investita in un libretto di risparmio e in un conto corrente vincolato>>.

- -, ***Il teatro del soldato alla fronte, in <<Cafè-Chantant>>, 11 settembre 1917:*** <<il Teatro del Soldato, dal giorno 12 agosto in cui venne inaugurato, non ha cessato mai il corso delle sue rappresentazioni quotidiane. I tre teatri costruiti nelle secondo linee dal Genio militare hanno visto avvicinarsi alle loro ribalte ogni genere di artisti e affollarsi alle loro ribalte ogni genere di artisti e affollarsi in platea gran parte delle brigate che si sono coperte di gloria durante la nostra guerra. La recente grande azione offensiva non ha interrotto le recite che sono state spesso accompagnate dal rombo del cannone. In venti giorni sono stati dati circa sessanta spettacoli, ai quali hanno assistito circa duecentomila soldati. Gli spettacoli si compongono generalmente di uno o due di commedia, di romanze e duetti cantatati da artisti lirici, di canzonette gaie, di numeri di varietà eseguiti da noti artisti del caffè –concerto. Non è mancato neppure un balletto. Questo il tipo speciale degli spettacoli, al quale hanno fatto eccezione quelli dati da Leopoldo

Fregoli, il quale, come si sa, costituisce da se solo una intera compagnia. Spesso gli intermezzi furono rallegrati dalle bravissime bande reggimentali. Le accoglienze che i soldati fanno a questi spettacoli sono veramente eccezionali. Si era stabilito, in principio, che ad ogni spettacolo dovesse assistere un massimo di duemila soldati: ma in breve questo numero fu non solo superato, ma raddoppiato, e più volte si videro pubblici di almeno cinquemila spettatori. L'allegra più viva si esprime rumorosamente con scoppi di riso, apostrofi spiritose e lunghi applausi, e chi dimostra tanto buon umore è spesso il soldato che fino ad uno e o due giorni prima si è battuto. Per l'avvenire si aumenterà il numero dei teatri (dei quali altri quattro sono in costruzione), e probabilmente il numero degli spettatori quotidiani. I migliori artisti hanno già promesso il loro intervento. Sono già in programma concerti diretti da Arturo Toscanini e uno spettacolo d'opera al quale prenderà parte Alessandro Bonci e che sarà diretto da Leopoldo Mugnone. Del Varietà hanno fino ad ora partecipato agli spettacoli del Teatro del Soldato, oltre il mago Fregoli, gli artisti: Pina Brillante, Ettore Fiorini, Ugo Biondi, Spadaro, Bonavoglia, Gea Giglio, Lina Deo, Dante Monteverse, il Trio Winne, Liantard, Ulisse Lorenzelli ed i maestri Ettore Palone e Ugo Lacchini>>.

- -, *La "Prima" del Teatro al campo, in <<Corriere della Sera>>, 15 agosto 1917: << [...] il teatro è all'aperto, in un prato, dal quale si scorge il primo bastione del Carso levarsi vicino come una muraglia. Visione di trincee sorpassate, di case sventrate, di ricoveri scavati nelle rocce, di camminamenti che striano di infossature la muraglia, di strade scoperte costruite nella guerra e sulle quali si muove il lavoro instancabile e pittoresco dei rifornimenti. Visione di nuovi paesi improvvisati che sorgono accanto alle rovine dei paesi massacrati dalle artiglieri, visione di truppe in movimento, di colonne di carri rombanti. E dietro di noi il molle e vasto fluire dell'Isonzo azzurro. Scenario assolutamente nuovo, per uno spettacolo di teatro. Il palcoscenico in legno è in fondo al prato: piccolo; grazioso, con decorazioni dipinta da soldati, con un sipario tricolore che si inebria al vento. E dinanzi al palcoscenico i porti: file di panche disposte a semicerchio. Ognuno deve avere il suo posto per sedere: e i posti sono per duemila uomini. A turno vi passeranno tutte le truppe che vengono in riposo dalle trincee, le truppe che vi andranno. Palcoscenico e*

posti sono stati costruiti dalle officine del Parco Genio dell'Armata. Dietro alla scena, i camerini per gli attori e per le attrici: camerini odoranti del profumo di legno nuovo, con un aspetto di cabine da bagno. [...] Il velario tricolore si apre. Oh! Scenario di camera d'albergo: si rappresenta *Meglio soli che male accompagnati*, la vecchia allegra farsa: interprete principale Ermete Novelli. Il suo apparire è accolto da un lungo applauso entusiastico. Che applausi, questi soldati! Sembrano scrosci di artiglierie. L'apparire delle attrici suscita dei movimenti strategici – per vedere meglio. Fa parte delle istruzioni: bisogna riconoscer bene le posizioni, sempre. Le scene si seguono tra folate di allegria. L'aria della fronte ha ringiovanito Novelli in modo portentoso: è inesauribile, è in voce, è delizioso. [...] Tra una scena e l'altra, durante la commediola, punteggiature di guerra. Un rombare di cannonate lontane. Nessuno si scuote. Anche gli attori si sono ambientati immediatamente. Rullare di aeroplani sopra le nostre teste. Un'occhiata: aeroplani nostri. Avanti! [...] Una canzonettista dice delle canzoncine graziose. Pina Brillante. Figuretta carina, visetto impertinente, bella vocina, brio. Le note di un piano le corrono dietro saltellando come le strofe delle sue canzoni. Il pubblico le corre dietro con gli occhi! Allarme anche in cielo. Uno dei nostri palloni-osservatori lancia una fumata. Deve aver visto aeroplani nemici. Infatti ecco le artiglierie aeree che sparano. Batuffoli di fumo nel cielo, al di là del bastione del Carso. “Niente paura, signorina!”. La canzonetta continua. Nel cielo un punto nero che si allontana: il volatore nemico è stato rimandato[...]>>.

- **IL TEATRO AL CAMPO, LETTERA SPECIALE DAL FRONTE ALL' <<Arte drammatica>>, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma:**

<< QUARTIER GENERALE 18 AGOSTO 1917

mittente Comando Supremo –Ufficio Stampa . Destinatario Enrico Polese Arte Drammatica teatro Eden Milano. (Nel retro dei fogli su cui è scritta la lettera compare: “ BOLLETTINO DI GUERRA N. 814 16 AGOSTO 1917 ORE 13 “Lungo tutta la fronte limitate azioni di artiglieria. Nessun avvenimento di speciale importanza firmato Generale Cadorna”).

Il Teatro al campo è ormai un cosa fatta. E si è cominciato addirittura con tre teatri: inaugurati tutti e tre nello stesso giorno, alla stessa ora, con tre spettacoli diversi. Fra le parentesi della guerra che vivono al fronte nei periodi di tregua e di preparazione è stata questa una delle più caratteristiche. Chi vi collaborò, chi vi assistette non potrà dimenticarla mai. Pensate: in mezzo ai nostri soldati che soffrono e combattono, in mezzo a questa infinita moltitudine grigioverde che costituisce la insormontabile barriera di difesa della Patria, fra le linee dove è ancora il segno delle battaglie combattute e delle trincee sorpassate, piantare dei teatrini, costruire delle platee in territorio redento, e vedervi delle attrici e degli attori, e vedervi delle commedie mentre intorno si snoda il tumulto nell'organizzazione guerresca, e stormi di aeroplani si avvicendano nel cielo, e non molto lontano si impegnano combattimenti nell'aria, e se ne edono le esplosioni e le fasi, si veste talmente dei colori della fantasia e dell'incredibile, che se ne prova un indicibile senso di stordimento di commozione.

L'inaugurazione si è svolta domenica, con un tempo superbo, e superbamente infuocato. I tre teatrini costruiti dal Genio Militare sono in legno: dietro al teatro i camerini per gli artisti e dinanzi alla scena una vasta distesa di panchine all'aperto capaci di ospitare oltre duemila soldati in ogni teatro. I tre teatri tutti in territorio conquistato: uno è proprio in faccia al Carso arroventato, fra rovine di case bombardate, con dinanzi la visione dei camminamenti passanti nelle colline, dei rifugi, delle caverne in roccia. Naturalmente le prime linee sono molto innanzi, ma questo primo teatro è già così innanzi da dare veramente le emozioni della guerra vicina. Il primo giorno, durante la recita di Novelli e dei suoi compagni, si poté anche

assistete a dei combattimenti aerei visibilissimi, e si sentiva il cannone e si vedevan talvolta le colonne di fumo che provocavano: vasto cupo incensiere sull'orizzonte lontano.

Se si volesse fare una cronaca minuziosa ci sarebbe da riempire tutto il giornale. – Meglio soli che male accompagnati -¹⁷³ e parve che il fronte avesse compiuto il prodigio di far riapparire il Novelli della nostra nostalgia, il grande Ermete degli inobliati fulgori. Artista meraviglioso egli è sempre, ma venendo qui fra noi aveva lasciato dietro a sé qualche diecina d'anni. Era giovanissimo. Recitò in modo entusiasmante: era coetaneo - per il momento - di Luigi Almirante, di Egisto Olivieri, che ha smesso per qualche giorno la sua uniforme di soldato, di Augusto Favi. Direi quasi ch'era giovine e affascinante come la brunissima e saettante Tina Pini la quale ci è riapparsa qui – a noi che fa tempo non la vedevamo- armata di una deliziosa corazza naturale di ottimo gusto. E versi. Il successo della farsa fu clamoroso. Applausi a tutti- Declamazioni di Ermete Novelli, che fu poi impagabile in un monologo: questo eccezionale pubblico di soldati ha un certo suo fragorosissimo e commovente modo di applaudire... In questo teatro il programma era completato da una canzonettista graziosissima, la signorina Pina Brillante che ebbe un successo indemoniato, e un bravo canzoniere, il Fiorini. Nel pubblico grigioverde c'erano duemila soldati, un centinaio di ufficiali, e cinque generali. Il secondo teatro – in una deliziosa conca fra i monti- successo grandioso di Tina di Lorenzo e di Alfredo De Sanctis nel primo atto di Romanticismo. Grandi applausi a loro due e a Ubaldo Falini, a Mario Gallina, a Dino Falconi l'erede, a Valpreda, a Gallina, che completavano in modo eccellente il quadro. Tina ebbe feste speciali, commoventi: richiamata al proscenio più volte- il proscenio non c'è, ma richiamata lo fu!- ebbe da due soldatini giovanissimi il fragrante omaggio di fiori legati da nastri con i colori della Brigata. Quale mai *corbeille* ebbe il profumo e la gentilezza e il carattere di questi due fasci di fiori di campo: di campo di guerra? Alfredo De Sanctis fu magnifico, e nella scena del giuramento fece scattare tutta questa folle di combattenti che all'epopea del Romanticismo sta aggiungendo ora il prodigioso poema fiammante dell'Italia

¹⁷³ Nel documento originale i titoli degli spettacoli sono sottolineati.

che rivuole i suoi confini e tutte le sue genti. Delle romanze egregiamente cantate dalla signorina Lucia Crestani e dal baritono Maugeri, e una gustosa serie di macchiette di Ugo Biondi inquadrono lo spettacolo. Vi era intervenuto Sua Eccellenza il Generale Capello comandante d'Armata che fu largo di complimenti e di cortesie. E la grandissima Eleonora Duse, venuta a portare la sua adesione personale alla felice iniziativa, la grandissima artista che voleva restare nell'ombra della sua modestia, ebbe pure feste e omaggi indimenticabili. Nell'Altro teatro Armando Falconi fece sgangherar di risa i suoi duemila spettatori facendo dell'attendente della *Consegna di russare* un tipo di una comicità torrenziale: ogni sua battuta era coperta da clamori d'allegria. Gli furono eccellenti compagni Adele e Virgilio Frigerio: il tenore Barra cantò poi molto bene alcune romanze. Alla sera, tornati in automobili militari alla città dove risiede la direzione del teatro del Soldato, gli artisti brinati di polvere si raccontavano attorno alla tavola gli episodi e le emozioni della giornata: ed erano entusiasti e commossi, tutti.

Per tre giorni questi spettacoli si ripeterono alternandosi nei tre teatri. Giovedì a mezzogiorno è arrivato Ruggero Ruggeri con i suoi attori: veniva dall'aver fatto due recite al giorno innanzi a Milano, e dopo una notte di ferrovie ripartiva subito in automobile, e al tramonto si presentava in uno dei teatri al campo in Grigoire. Il successo fu inaspettato: si aveva qualche dubbio sulla accoglienza che a una commedia di tal genere avrebbe fatto questo singolarissimo pubblico il quale indubbiamente preferisce le cose allegre. Invece il successo di Grigoire, presentato con nobilissima dignità d'arte e di costumi, rivelò che questi nostri ferrei combattimenti si lasciano prendere anche dalla veduzione (*sic*) delle opere di passione e di poesia, perché sotto all'uniforme sbiadita dalle intemperie, bruciata dal fuoco, inzaccherata dal fango delle trincee, questi soldati nostri conservano una deliziosa sensibilità, che la guerra ha reso anche più ingenua più fresca più pura. L'attenzione con cui questo pubblico seguì le avventure del sognatore straccione e i suoi poemi di libertà e il fiorire del suo insperato idillio era qualche cosa di commovente. Il Ruggeri, questo sensibilissimo e amatissimo e delicatissimo artista nostro, fu grande. Incatenò alla sua figurazione l'anima dei soldati, ed ebbe acclamazioni a scena aperta, ed ebbe ovazioni alla fine. Applauditi con lui furono Haydè Urbani, Ida Salviani, Arnaldo Martelli,

Servolini, Spegazzini Mario, collaboratori eccellenti. Ora per altri due giorni Ruggeri ripeterà in giro lo spettacolo.

Almirante, Garibaldo Fossi

Intanto negli altri due teatro con le canzoni e le romanze- fra il reparto lirico hanno un successo speciale le canzonette deliziosamente dette dalla vivacissima Pina Brillante che ha avuto l'onore della riconferma- si danno delle farse e delle commedie che sembrano rinascere a una giovinezza inaspettata: chi non prova non crede, con Tilde Musso, Ubaldo Falcini e Virgilio Frigerio: La sposa e la cavalla con Tina Pini, Luigi Almirante, Egisto Olivieri.

Ormai l'istituzione è salda: e gli spettacoli corrono, nella felice ideazione rapidissima che sotto la tutela del Comando Supremo ha trovato nella Società degli Autori e in alcuni ufficiali specialmente adatti i più appassionati organizzatori. Non come trovare elogi sufficienti a tutti gli attori e le attrici nostre - dai grandi ai piccoli - che si offrono con tanto amore, con tanto slancio e – diciamocelo anche- con tanta abnegazione e con sacrificio, perché i soldati possano tra il tumulto della guerra godere un po' d'arte, un po' di gioia? Bravi, bravi, bravi tutti!

Arnaldo Fraccaroli >>.

- **G. D'annunzio, *Non piegare d'un "ugna"*, presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, fascicolo "Teatro del Soldato":**
<<morire non basta. Se morire è cessare di combattere, non si può morire. Bisogna rialzarsi. La Patria partorisce i figli validi e armati: li solleva e li scaglia. Subito rende un vivo per un morto, un combattente per un caduto. Nessun posto può rimanere vuoto, oggi. Dov'è lo spazio utile per un uomo, là dev'essere un uomo, in piedi o in ginocchio, carpone o bocconi, ma sempre con un fucile tra le mani, sempre al servizio di un'arme. E se l'arme manca, ogni altra cosa è buona. Nel Carso abbiamo sradicato e rotolato i macigni. Al Cengio, una notte, valsero i pugni e i calci, i denti e le unghie. E qui le pietre non si leveranno sole? Due braccia inermi non stritoleranno un nemico afferrato?? Non si può oggi dominare il dolore o il furore se non per un solo proposito, per una sola attenzione: per mirar giusto, per non fallire il colpo. Ci si stupisce che la vita comune possa continuare a scorrere, che si possa

trovare un qualunque sollievo fuor dell'azione, che si possa discutere sorridere irridere, che si possa indugiare e riposare. Il ferito, se la piaga gli duole, non ha requie. Se gli duole il collo e una spalla, tutto il suo corpo partecipa della dogli e non dorme. L'Italia è una Nazione, è una Patria, è una medesima sostanza vivente; e può non soffrir tutta quanta per quella sua parte che soffre? Non essere di continuo inquieta per quella parte che è straziata? Non travagliarsi in ogni attimo per quel male che le si è appreso e la minaccia fino ai precordi? Questo fiume dove siamo, non è il Frigido e neppure il Timavo e neppure l'Isonzo. Di là non v'è terra da riconquistare contro l'usurpatore che ce la contrasta. Questo è il Piava, un puro fiume veneto; e non il primo di qua dal vecchio confine, non il primo. Di là non c'è il deserto di sasso, non la foiba né la dolina né il calvario, né ossame di borghi e di casolari, ma c'è la più sincera figura terrestre dell'anima italiana, c'è il solco diritto del nostro aratro e della nostra storia, c'è la grazia antica delle nostre piccole città degne che i nostri Santi le portino sempre in palma di mano. Ora la branca ignobile dell'invasore è la sopra. La belva nauseabonda deturpa e appesta il nostro giardino. Che farem? Tanto abbiam noi lottato per l'inverno carsico; e che dunque faremo per questo paradiso?

Io vi ridico che versare il sangue non basta, offrirsi non basta, non basta morire. Bisogna vivere e combattere, vivere e resistere, vivere e vincere. Moltiplicatevi e moltiplicate i vostri uomini. Uno valga per dieci, dieci valgano per mille. La guerra latina ha abolito i limiti della gloria. La guerra latina abolisca i termine della persona e le condizioni del numero. Se vi sono vili i quali sperino dal nemico il perdono, la condonazione, l'indulgenza, ignominiosamente s'ingannano. Il patto è stato imposto dal nemico, osservato dal nemico, dal nemico riconfermato ogni giorno. È una guerra guerreggiata per l'abolizione di tutta una grande civiltà a profitto di un'altra che non la vale, di tutta una grande storia a onore di un'altra che non l'eguaglia, di tutta una grande coscienza a favore di un'altra che si dimostra ogni giorno più bassa. Non è giusto ricordare i Goti gli Eruli gli Unni dinanzi a questa ira. La crudeltà di quella barbarie era inconsapevole; la crudeltà di questa è meditata, disciplinata, coordinata come una dottrina esplodente. Anche la sua frenesia pare un prodotto chimico. Ci avviene talvolta di ridere pur nell'orrore, quando consideriamo certe mosse e pose di questa massiccia belva

meccanica. È necessario disarticolargli. Perseveriamo . La parola della terra non è: “a palmo a palmo”. Non è neppure: “pollice per pollice”. La parola della Patria è oggi: “ non piegare d’un “ugna”>>.

- **Ten. Amleto Filippi, *La gaia “troupe” dei bianco-rossi, in <<Cafè-Chantant>>, 25 dicembre 1918:***

<< - E come te la passavi lassù sulle Giudicarie?

-Bene, siamo stati a riposo a Rocca Pagana.

- Il posto veramente non è dei più attraenti e non so come passavi la sera.

-Bravo, alla sera si andava a teatro.

-?!!

-Sì, sì, è inutile che fai quella faccia incredula, dico, a teatro!

- Ma davvero? A Rocca Pagana il teatro?

Era questo un dialogo che si svolgeva sulla tradotta R.1. fra un fante della “Chieti” ed un alpino dell’ “Adamello”.

- Vieni, qui la tradotta si ferma due ore, andiamo al Posto di Ristoro e ti racconterò tutto.

Andammo.

Una tazza di brodo, un pane, mezzo litro di vino, e il dialogo continuò:

- Dunque, caro mio, era il mese di agosto, avevo sentito dal furiere che sarebbe arrivato il teatro. Al mattino quando si andava all’istruzione siccome la voce ormai si era sparsa, in tutto il reggimento, si guardava spesso la strada che da Storo sale a Terramonte per scorgere un qualche preparativo, quando una mattina una carovana di sei camions saliva, il carico era di vario genere; antenne, rotoli di tela, funi metalliche, cassoni, in tre camions che precedevano la colonna, vi erano dei soldati; s’avvicinarono all’incrocio della strada per la mulattiera che sale a Rocca Pagana o precisamente ove c’erano i pezzi che guardano la strada d’Ampola, si fermarono; noi avevamo rotte le dighe proprio in quel posto, in un camion scorgemmo un piano forte; ci siamo! Era il teatro, la voce si sparse e tutti si accorrevano a vedere questa carovana; chi chiedeva una cosa, chi un’altra.

- “Di dove venite? Quanto tempo vi fermate? Lavorate questa sera?

Qualche lombardo chiedeva se c’era il “Gopin”, l’attendente del mio capitano che è una testa matta, si mise a gridare: “Ne! Ce sta Pullecenella?”. E giù tutti

a ridere. Il tenente del mio plotone s'avvicinò ad un ufficiale mitragliere che era col teatro il quale chiedeva se si poteva avere una corvè per iniziare lo scarico; il mio tenente passò la voce, ma non occorrevo comandi, volevamo tutti dare una mano, si era contenti, dappertutto si sentiva “ “C'è il teatro, stasera c'è il teatro”.

Scesero dei soldati, che piantarono la cucina, altri scaricarono due motori, altri le antenne, e lo spiazzo prospiciente la strada divenne in breve un arsenale, scene, casse, strumenti, e tutto piano piano, prese posto, salirono le antenne, gli ancoraggi con funi metalliche, le testate, i fianchi, il tetto, si mise il pianoforte davanti al palcoscenico, ai fianchi i leggi, le panche due tende alpine per i camerini e per far dormire gli artisti, tutti soldati, mitraglieri, quelli di Brescia, colle mostrine rosse e bianche; e, mentre i cuochi preparavano il rancio, i suonatori provarono i loro strumenti. E che bell'orchestra, ti assicuro che era un pezzo che non si sentivano dei violini, e poi da quelle parti!

“Caro mio, a fartela breve, alle quattro dopo pranzo tutto era pronto; alla sera doveva assistere proprio il mio battaglione, ma che battaglione, quella sera nessuno andò sotto la tenda, e al teatro accorse tutto il reggimento, i motori si misero in moto e si accese la luce elettrica, due file di lampadine illuminavano un mare di teste; il tempo era splendido, il cielo tutto stellato, già il pubblico rumoreggiava quando, all'arrivo del signor colonnello si iniziò lo spettacolo colla marcia reale, dopo si alzò il sipario, si rappresentava un'operetta, tutti nei costumi da teatro, e c'era uno che cantava così bene, un altro con una faccia ridicola, era il buffo, faceva ridere a crepapelle, poi fecero delle macchiette, dei duetti, c'era una donna che sembrava proprio una...donna, e invece era un fante, te lo figuri che divertimento, noi si gridava: “la mossa, la mossa” poi alla fine si è levata la parrucca e noi tutti a ridere; insomma, ti garantisco, ci siamo divertiti un mondo; la sera dopo toccava a un altro battaglione, ma noi ci siamo andati tutti lo stesso e come ci siamo divertiti!

- Che peccato, che da noi non sono mai stati!
- Dov'eri tu?
- Sotto il Blumone a Siiter de Gaver.

- Come? Se io ho parlato coi miei commilitoni del teatro e mi dissero che venivano proprio di là.
- Dici davvero?
- Sì e proprio verso il 20.
- Caspita, che bestia, io ero in licenza in quell'epoca.
- Bravo! Ecco perché...
- Se sapevo mi facevo mandar dopo.
- Di, ecco l'adunata, andiamo alla tradotta!
- Peccato, che in principio della guerra, non ci sia stato il teatro alla fronte dato dai nostri compagni.
- Ah! Ci saremmo divertiti anche prima!
La tradotta si moveva allora dalla stazione; il fante andava in licenza.
- Bene, glie ne racconterai delle belle.
- Ah! Glielo voglio proprio dire, mamma, non ero mica triste sai lassù, no, non ci trattavamo bene, ci hanno fatto perfino il teatro!>>.

2.3.4 *Il Varietà per la Patria – Intorno alla guerra: le due rubriche del <<Cafè-Chantant>> tra il 1915 e il 1918*

Il 26 maggio 1915 il periodico artistico napoletano <<Cafè-Chantant>> introduce due rubriche attive per tutto il corso della guerra. *Il Varietà per la Patria* ed *Intorno alla guerra* rappresentano due fonti inesauribili di notizie, non solo riguardanti le informazioni provenienti dai teatri di tutta Europa, ma soprattutto quelle legate gli artisti-soldato al fronte. Poiché la mole di informazioni è consistente, è necessario l'imitare, per ogni rubrica, il riferimento alle notizie più importanti ed ai nomi degli artisti arruolati, pervenuti alla redazione napoletana.

La rubrica *Il Varietà per la Patria*, infatti, è costituita principalmente da elenchi di nomi di artisti, dei quali si indica la città di provenienza, il genere artistico di cui fanno parte, le zone di guerra dove sono stati destinati e il loro ruolo all'interno dell'Esercito o della Marina¹⁷⁴. La rubrica, però, appare solo all'interno dell'annata 1915, cioè l'anno di entrata in guerra del nostro Paese, indicando alcuni nomi noti degli artisti reclutati, come Cuttica, Cafiero, Pasquariello, oltre ad impresari e segretari di compagnia, tutti coinvolti inesorabilmente nella guerra.

La rubrica *Intorno alla guerra*, invece, contiene messaggi e lettere provenienti dagli artisti al fronte, notizie riguardanti artisti feriti o morti, comunicazioni tra le famiglie e gli artisti in guerra, richieste di aiuto o di sostentamento, ed essa si protrae fino alla fine del conflitto. Importante, dunque, il contributo apportato del periodico artistico napoletano, le cui pagine sono così ricche che è necessario leggere ed analizzare ogni singola riga, da cui è possibile ricavare notizie fondamentali per la ricostruzione del decennio artistico 1910-1920, non solo napoletano, ma anche nazionale.

All'interno del numero datato 11 giugno 1915, il <<Caffè-Chantant>> pubblica la lettera del Cav. Enrico Florio, in partenza per il fronte. Saluta, così, tutti i colleghi e lo stesso Razzi, sperando, dice, << [...] che la sorte mi permetta di ritornare un giorno a far parte della grande famiglia del Varietà.

¹⁷⁴ Questi elenchi sono stati estrapolati dal periodico napoletano <<Cafè-Chantant>>, dal 1915 al 1918, e riportati integralmente in appendice .

[...] Non temere che ora penseremo noi a fargli sentire un buon repertorio!>>¹⁷⁵.

Nello stesso numero, all'interno della rubrica, il Razzi decide di pubblicare una lettera di Romeo Petrolini, fratello di Ettore, quest'ultimo incontrato, qualche giorno prima, profondamente addolorato a causa della partenza del fratello per il fronte. Anche Romeo Petrolini saluta gli amici del Varietà attraverso il periodico napoletano¹⁷⁶.

Il 26 agosto 1915, il periodico pubblica, all'interno della stessa rubrica, una lettera dell'artista Bebbo Corradi che, partito per il fronte, ironizza sul "teatro" di guerra, utilizzando la terminologia teatrale e descrivendo, così, la sua prima esperienza sul campo¹⁷⁷.

Alcune notizie arrivano anche da Homs, in Tripolitania, dove l'artista Amleto Filippi, lo stesso citato nella descrizione del racconto sull'allestimento del Teatro del Soldato, invia una lettera al Razzi e afferma di essere ancora vivo, di essere stato trascinato dal Teatro Umberto di Roma in Libia, e di non poter svelare quale sia il suo ruolo lì, il tutto con la solita ironia che contraddistingue questi artisti, anche durante i momenti tragici della guerra¹⁷⁸.

La rubrica *Intorno alla guerra*, durante il 1916, limita le informazioni alle notizie di artisti che comunicano dal fronte indicando i feriti, i morti ed i sopravvissuti.

Il 26 settembre 1916 si citano, infatti, notizie di Eugenio Maldacea, figlio del famoso artista, rimasto ferito sul campo ma senza gravi conseguenze, oltre al già citato comico Amleto Filippi che è stato colpito da schegge di una granata. Lui stesso scrive al periodico affermando : << [...] le ferite sono cosa da niente e guaribili in pochi giorni. Meno male: ritornerò così alla lotta più forte di prima per la fine della guerra, per la gloria d'Italia>>¹⁷⁹.

L'annata del 1916 del periodico napoletano è caratterizzata dal nome dell'artista Oddo Oddi, che si presta a pubblicare un vero e proprio diario di guerra. Alcune pagine, ricche di particolari e di nomi, sono inserite all'interno

¹⁷⁵ - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.

¹⁷⁶ Ivi, in appendice.

¹⁷⁷ B. Corradi, *Durante il... riposo!*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 agosto 1915, in appendice.

¹⁷⁸ A. Filippi, *Lettera*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 settembre 1915, in appendice.

¹⁷⁹ - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1916.

del primo numero dell'anno, datato Capodanno 1916. Oddi riporta una descrizione accurata, spesso violenta, che non lesina i particolari del suo battesimo del fuoco, dei feriti, dell'efferatezza dei nemici e dell'umanità, invece, dimostrata dai soldati italiani che caricano sulle loro spalle i prigionieri austriaci per condurli negli ospedali da campo, permettendo loro, spesso, di sopravvivere¹⁸⁰. Il nome di Oddi compare anche in una lunga lettera, datata 8 ottobre 1916 e pubblicata sul numero del 26 novembre, lettera che l'artista invia al Tramontana, ossia a Becherucci, Redattore Capo del <<Cafè-Chantant>>, il quale sostituisce, nel 1917, il Razzi nella direzione del giornale¹⁸¹. Oddo Oddi scrive pubblicamente al periodico comunicando a tutti che è vivo e che non è diventato pazzo, nonostante molti confermano ormai la sua morte. Pur avendo subito uno shock ed un esaurimento nervoso, durante i combattimenti al fronte, egli conferma la consapevolezza delle sue capacità mentali, affermando che diffondere la notizia di una sua probabile pazzia sarebbe deleterio per lui, soprattutto se i teatri e gli impresari credessero a questa calunnia. Peraltro afferma di essere ferito ma che in poco tempo uscirà dall'ospedale per riprendere a calcare le scene: motivo in più per evitare che si racconti in giro della sua presunta follia. Il desiderio con cui afferma la sua voglia di tornare alla vita artistica appare commovente, e per nulla ironico, a differenza, invece, di ciò che emerge dal titolo scelto dal giornale, in calce alla lettera¹⁸².

Dal 1916 fino alla fine della guerra, il <<Cafè-Chantant>> comincia a pubblicare anche i necrologi degli artisti caduti in guerra, oltre agli articoli ed ai discorsi commemorativi. Il 26 giugno 1916 compare, in prima pagina, la firma di Libero Bovio, che commemora Alessandro Cassese, poeta napoletano deceduto in guerra. Il Teatro Umberto di Napoli organizza

¹⁸⁰Cfr. O. Oddi, *Dal diario di un artista volontario*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno 1916.

¹⁸¹ Come accennato anche in altri paragrafi, il nome di Becherucci, più conosciuto come Tramontana, compare nell'intestazione del giornale dal 1917 in poi, mentre il nome di Razzi scompare.

¹⁸² O. Oddi, *L'umorismo di Oddo*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916: <<[...] figurati che sto sulle spine, so che, entro questo mese, sortirò dall'ospedale, avrò una licenza o un congedo, mi sto scrivendo del repertorio perché vorrò cantare subito: il mio unico pensiero, la mia ossessione è il palcoscenico. Tornerò alla guerra, vi morirò felice, ma prima ho bisogno di rivivere un po' la mia bella vita, ho bisogno delle mie canzoni, del camerino, dei trucchi, della luce, della musica, del pubblico, delle multe del regista: ho bisogno di cenare nelle ore piccole in un restaurant dove si fa del chiasso, ho bisogno, insomma, di passare un piccolo periodo di vita spensierata, della mia bella vita scapigliata[...]>>.

spettacoli di beneficenza in onore dell'artista scomparso, soprattutto per sostenere la famiglia del defunto. Le parole di Bovio sono accorate e, ancora una volta, la figura del poeta e del drammaturgo napoletano è vicina agli artisti del Varietà, ai cantanti e ai numerosi artisti napoletani, ma soprattutto agli artisti-soldato¹⁸³. Cassese muore dilaniato da una granata, un altro artista-soldato che, come afferma Bovio, era partito senza dimostrare quell'animo colmo di patriottismo che, invece, caratterizzava molti degli artisti richiamati alle armi. Durante un incontro privato tra Bovio e Cassese, quest'ultimo gli rivelò la sua profonda preoccupazione di non tornare più, rivolgendo il pensiero soprattutto alla moglie e ai sei figli.

Lo stesso Libero Bovio si trasforma in artista-soldato: ne dà notizia il <<Cafè-Chantant>>¹⁸⁴, ma a guerra avanzata, attraverso poche righe, all'interno del numero del 26 gennaio 1918.

Durante gli ultimi due anni di guerra, il <<Cafè-Chantant>> pubblica anche delle notizie riguardanti gli artisti deportati nei campi di concentramento: viene spesso citato il nome dell'artista *Enigma*. Nel numero del <<Cafè-Chantant>> del 30 ottobre 1918, viene indicato il nome dell'artista Enigma, sottotenente il cui nome non è ben visibile (Raoul P[...]quabelli), rinchiuso in un campo di "concentrazione" in Germania, da dove scrive affermando che sta bene. Nel numero di Capodanno 1917 del periodico napoletano, compare una descrizione di questo artista che si rivela un travestito, o meglio ciò che oggi viene definito con il termine "Drag Queen", i cui numeri, prima della sua partecipazione alla guerra, avevano avuto successo in tutta l'Italia meridionale e presso il Trianon e l'Eden di Napoli¹⁸⁵. A guerra conclusa, il

¹⁸³ L. Bovio, *Alessandro Cassese*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916, in appendice.

¹⁸⁴ Cfr. - - , *Il poeta soldato*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 gennaio 1918. Oltre alla foto che lo ritrae in veste di soldato, pubblicata sul numero di <<Piedigrotta Gennarelli >> 1918, come indicato in Appendice Fotografica al n. 1.

¹⁸⁵ *Numero di Capodanno* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, gennaio 1917: <<[...] Enigma, mutando sesso, non produce disgusto: tutt'altro, che' la voce, il gesto, l'abbigliamento, la grazia sono così muliebri da darvi la perfetta illusione di una vaga apparizione femminile! Tutto concorre in lui a rendere completo il fenomeno di imitazione: la persona snella, la voce di soprano bellissima, che egli modula con tutte le soavità, la scelta delle parrucche, lo sforzo e la signorilità delle *toilettes* e soprattutto un senso di vera arte e di misura nel suo numero. Il suo trionfo in tutti i principali Musik Halls è davvero meritato. Le sue incarnazione del tipo della diva lirica, della cantante francese, della prima donna d'operette, della soubrette americana ecc. ecc. sono eccezionali per precisione di trucco, modulazione di voce, mobilità e originalità di gesto – Auguri al giovanissimo artista!>>.

<<Cafè-Chantant>> riporta un'immagine di Enigma. L'articolo informa i lettori del rientro dell'artista in Italia e descrive la sua attività artistica presso il Teatro del Campo Ufficiali Prigionieri di Schwurmstadt nell'Hannover. Il giornalista inviato spiega che l'Ufficiale Mitragliere era caduto prigioniero durante la disfatta di Caporetto: probabilmente Enigma sfrutta il suo repertorio artistico per sopravvivere all'interno del campo¹⁸⁶.

In lungo articolo, pubblicato all'interno del Numero di Capodanno 1917, vengono, invece, riportati i nomi degli artisti reduci, o di coloro che forniscono frequentemente notizie attraverso il periodico napoletano. La Redazione pubblica anche alcune foto di artisti-soldato feriti o degenti in ospedale, affermando che è difficile ricevere o reperire foto di coloro, invece, che, invece, si trovano sui campi e al fronte¹⁸⁷.

All'interno dei numeri del 1918 la rubrica *Intorno alla guerra* viene pubblicata ancora, anche se sporadicamente, e le notizie che riporta all'interno, adesso, sono per lo più caratterizzate dalle richieste sugli artisti-soldato dispersi¹⁸⁸. Mentre ci si accinge alla conclusione della guerra, contando migliaia di morti e di feriti, anche nel mondo artistico, sorprende che il periodico pubblichi lunghi articoli sui grandi successi di Raffaele Viviani a Napoli e all'Estero, pubblicizzando il debutto del 5 settembre 1918

¹⁸⁶ Frak, *Enigma*, in <<Cafè-Chantant>>, 27 gennaio 1919: <<è ritornato in Italia Enigma, il notissimo e pregiato imitatore di dive e stelle che da due anni era lontano dall'arte chiamata agli obblighi militari. Enigma oltre ad essere un riproduttore fedele del bel sesso è stato un forte e baldo ufficiale dei mitraglieri. Ferito e quando gli sorrideva il trionfo che stava per condurre gli italiani a Trieste per la via seminata di gloria della Bainsizza, si trovò preso nel terribile disastro di Caporetto, e, fatto prigioniero, fu condotto dai tedeschi nel Campo Ufficiali prigionieri di Schwurmstadt nell'Hannover. Nei quattordici mesi di prigionia, per alleviare le terribili sofferenze dei suoi compagni ottenne con altri di istituire il Teatro Ufficiali Prigionieri. Fu una serie bellissima di rappresentazioni dove l'arte italiana ricollegava la Patria combattente oltre la barriera di fuoco alle anime degli esuli. Si rappresentarono moltissime commedie e drammi del più bel repertorio italiano ed Enigma sempre fedele al suo genere d'arte vi sosteneva le parti di prima attrice. Vi rappresentò anche alcuni dei suoi numeri d'imitazione che erano la delizia di quegli ufficiali. Venuto l'armistizio, nell'esultanza della prossima liberazione e nella gioia della grande vittoria ottenuta dalla Patria lontana compose e cantò delle bellissime canzoni di occasione che dette sotto il naso dei tedeschi costituivano la più famosa presa in giro di questi *kolossals* mistificatori del mondo e di se stessi. Per le sue rappresentazioni e per la sua opera a favore del Teatro degli Ufficiali ebbe moltissimi regali a testimonianza della gratitudine dei suoi compagni di prigionia, fra gli altri una preziosa pergamena ed una bellissima statua di bronzo in occasione della sua serata di onore. Enigma che spera preso di ritornare in arte invia a mezzo nostro un saluto ai compagni d'arte, alle direzioni ed agli amici del varietà italiano. E noi a nome del varietà salutiamo quest'artista che si è mostrato un ottimo soldato d'Italia e gli auguriamo ogni trionfo per l'arte sua>>. In appendice fotografica al n. 10 una foto di Enigma sul palcoscenico del Campo di Concentramento.

¹⁸⁷ - -, *Gentile sangue latino* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno 1917, in appendice.

¹⁸⁸ - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 28 maggio 1918 e 30 ottobre 1918, in appendice.

dello spettacolo *Mmiez' 'a Ferrovia* presso il Teatro Umberto I di Napoli, con la dicitura <<con nuovi tipi e scene popolari aggiunte>>, e la compagnia composta da Tina Castigliana, Enrichetta Duval, Isabella Valprato, Luisella Viviani, Alberto Alberti, Salvatore Costa, Vincenzo Flocco, Cesare Linguiti, Mario Mari, Adolfo Narciso, Renato Petrucci, Gigi Pisano, Gennarino Pisano, Aristide Spelta¹⁸⁹.

Il 1917 e il 1918 sono anni caratterizzati da lutti dolorosi ed importanti per la città di Napoli, dalla morte di Edoardo Di Capua, a quella di Edoardo Scarfoglio e Aniello Costagliola. Gli ambienti artistici sono sconvolti dalla notizia della la morte di Renata Carpi e Rodolfo Giglio. Il <<Caffè-Chantant>>, all'interno dello stesso numero in cui si pubblicizza il successo dello spettacolo di Viviani, riporta la notizia della sottoscrizione di una campagna, organizzata dagli artisti napoletani più famosi, per sostenere gli orfani di Rodolfo Giglio. I due artisti, uniti nell'arte ed anche nella vita, muoiono sotto i bombardamenti di Montecatini, dove sono sepolti. La Pensione "Ida Rosa" di Napoli organizza una piccola messa in suffragio dei due artisti, nella Chiesetta di via Sedile di Porto, mentre la foto delle due croci bianche, poste a Montecatini, viene pubblicata dal periodico, sotto le dolorose parole firmate con la sigla G.D.P.¹⁹⁰

A guerra conclusa, nel 1920 anche gli artisti sopravvissuti dimostrano la necessità di riorganizzare la loro vita, i loro repertori, e soprattutto di ricostruire interi anni di lavoro, con nuovi compagni e collaboratori, in nuovi teatri e con nuovi impresari, contando le perdite umane.

Il 12 agosto del 1920 il <<Cafè-Chantant>> pubblica la notizia in prima pagina della partecipazione degli artisti italiani di Varietà al grande Congresso di Anversa per la Federazione Internazionale degli Artisti di Varietà, svoltosi l' 8 e il 9 agosto 1920. L'Italia vittoriosa è rappresentata anche artisticamente, accanto alle Federazioni Artistiche di Inghilterra, Danimarca, Spagna, Germania, Francia, Ceco-Slovacchia, Unione Sovietica, Svizzera, Belgio. A due anni dalla fine della Prima Guerra Mondiale gli artisti europei si ritrovano riuniti in un monito comune di ricostruzione e di tutela del proprio ambiente e del proprio lavoro. La Redazione del <<Cafè-

¹⁸⁹ Cfr, in <<Cafè-Chantant>>, 31 agosto 1918.

¹⁹⁰ G.D.P, *Dopo la tragedia di Montecatini*, in <<Cafè-Chantant>>, 31 agosto 1918, in appendice.

Chantant>> così commenta: <<[...] oggi – dopo 9 anni – un fatto nuovo e degno di rilievo e – per noi – di sommo compiacimento – è avvenuto: fra le organizzazioni è rappresentata anche l'Italia, questa nostra Italia che troppo ed ovunque all'estero si era abituata a far la parte di protetta e di Cenerentola. E vorremmo che solo per questo fatto il Varietà Italiano – oggi – vestisse a festa e volgesse il pensiero – intero e vibrante di orgoglio – a quel Sindacato che – rompendo le brutte tradizioni e scuotendosi dal letargo nel quale le prefiche nostre credevano farlo morire – ha portato la parola nostra, il nostro pensiero>>¹⁹¹.

¹⁹¹- -, *Il Congresso di Anversa. Per la Federazione Internazionale degli artisti di Varietà*, in <<Cafè-Chantant>>, 12 agosto 1920.

APPENDICE LA PARAGRAFO 2.3.4

Il Varietà per la Patria – Intorno alla guerra: le due rubriche del <<Cafè-Chantant>> tra il 1915 e il 1918

- **Elenchi degli artisti-soldato riportati su <<Cafè-Chantant>> dal 1915 al 1918, all'interno della rubrica *Il Varietà per la Patria*:**

<<26 maggio 1915:

Gabrè il noto melodista. Soldato Aurelio Cimato del 3 Bersaglieri, 1 categoria di stanza in Roma;

Bebbo Corradi, comico, distretto militare di Roma, 1 categoria 1889. Già sul fronte;

Florio Enrico del Duo Florio, cantante. Sergente Mayer Enrico del 3 Genio Radio- Telegrafisti di stanza in Firenze. Già sul fronte.

Bossa Mimì comico. Richiamato appartenente alla R. Marina. Già imbarcato ed in servizio a Brindisi.

Valeri Vittorio, dicitore, già del due Gerardi Valeri, classe 1889, prima categoria. Distretto di Roma. Già sul fronte.

Petrolini Romeo, cantante. Classe 1889, del distretto di Roma. Appartenente al 3 Genio di stanza in Firenze.

Del Piano Luigi, impresario teatrale e figlio dell'egregio Cav. Giovanni del Teatro Umberto I di Napoli. Volontario sergente Automobilista, partito per il fronte.

Nardos Pasquale comico tipico. Richiamato di 1 categoria, classe 1890. Soldato Paccocchi Pasquale. Di stanza in Roma.

Mariani Giuseppe maestro e direttore di orchestra del Teatro Metastasio di Roma. Prima categoria 1890, già sul fronte.

Sottani Enrico, comico, **Lubrani Senofonte**, cantante, e **Volpi Armando**, comico, richiamati di terza categoria del distretto di Roma attualmente a Civitavecchia, in fanteria ove trovatisi pure il maestro **Tamaro** direttore d'orchestra del Teatro Diocleziano.

Amalfi Gabriele, comico melodista. Soldato 13 Artiglieria di stanza in Roma.

Aldo Branca (dei Les Branca) ginnasta e marito della cantante Mimi Branca, caporale 198 Battaglione fanteria, 1 compagnia, Siena.

Giovanni Paoletti, impresario del Concerto Trianon di Spezia, soldato nel 198 Battaglione fanteria, 1 compagnia, Siena.

Corrado Gragnani, figlio di Cesare, impresario del Politeama Livernese, volontario ciclista, sul fronte.

Oreste Croce, melodista, volontario automobilista per i Blindati. In attesa di ordini è a Livorno.

Bruno Miniati, fotografo degli artisti, volontario caporal maggiore ciclista, 16 Divis. di fanteria. Zona di guerra.

Franco Cancellieri, melodista, caporale richiamato 198 Battaglione fanteria, Livorno.

Manlio Corsi, corrispondente dell'Eldorado da Livorno. Soldato id marina addetto ai semafori lungo la riviera ligure.

Primo Cuttica il ben noto divo. Richiamato al 18 battaglione di fanteria di guarnigione in Alessandria.

Mario Pasquariello, melodista. Caporale di leva Baldi Salvatore del 31 fanteria. Partito per il fronte.

Paolo Bernard comico. Caporale di contabilità Belfiore Paolo, 5 reggimento Artiglieria Treno (Sezione forni someggiati)di stanza a Veneria Reale (Torino). Sul fronte.

Mora Spartaco (del Duo Parma). Sergente al Deposito dle Reggimento Artiglieria a cavallo di stanza in Milano.

Renato Prospero agente teatrale (dell'Ufficio Prospero di Roma). Sergente nel 5 Reggimento Artiglieria Treno di stanza a Veneria Reale (Torino).

11 giugno 1915:

Agostino Varriale della troupe Les 4 Varrial's già da tempo nella zona di guerra

Bebbo Corradi comico, soldato semplice del 3 Artiglieria fortezza, già sul fronte. Attualmente: Ospedale

Dr. Francesco Riccio, impresario teatrale, tenente medico. Treno attrezzato n. 4, 2 Armata. Zona di guerra.

Luigi Barba comico, soldato, 18 Reggimento Artiglieria, Aquila.

Gillo Scuderi, comico, 146, reggimento fanteria, 1 Compagnia, 26 divisione. Zona di guerra.

Predrazzi danzatore, soldato 77. Reggimento fanteria, 12. Compagnia di stanza a Brescia.

Umberto Corini, attrazione *Corini and Jack*, soldato 35. Reggimento Fanteria, 2. Battaglione, Caserma Galileo, Bologna.

11 ottobre 1915:

Marzio Santini comico eccentrico, caporale reggimento fanteria. Zona di guerra

Amleto Filippi fanteria. Homs (Tripolitania)

Edoardo Cafiero, compagnia intendenza, 1 Armata. Zona di guerra.

Corrado Babbi (soldato Arceri Attilio) Artiglieri Assedio. Batteria mortai 210. Zona di guerra.

Giuseppe Pisano sotto capo cannoniere batterie da 152. Zona di guerra.

Giuseppe Caciottolo (segretario di compagnia). Reggimento Fanteria. Zona di guerra>>.

- **R. Petrolini, *Intorno alla guerra* (lettera del fratello di Ettore Petrolini in partenza per il fronte) , in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915:**

<<1 giugno 1915, ore 15.30

Carissimo Ettore,

giunto questa notte alle 2 ant. sonomi recato a depositare, per poche ore, le mie stanche membra in questa pensione. Alle 10 sono stato al reggimento dove, ipso facto, mi hanno destinato alla nona compagnia in partenza questa sera per il confine: a mezzo giorno mi è riuscito scampolarmela (*sic*) per poche ore e cioè fino alle 5... sono di buon animo ed al caso farò il mio dovere di cittadino e soldato. Non impensierirti eccessivamente, pensa che la mia arma (*genio*) per disposizione tecnica rimane un po' più al coperto di un'altra. Al momento scrivo pure a mammà che ho lasciata abbastanza commossa: è inutile dire, si preoccupa di più che non mi preoccupi io. Sono

questi gli incerti di tutte le buone madri e noi possiamo dire di averne una modello. Dell'affetto che tu mi porti Dio ne è testimonia: e mi dà quest'affetto onde possa attingere calma e coraggio. Salutami quanti di me ti chiedono notizie ed un bacio all'ottimo Billi. Tanti tanti affettuosi e baci dal fratello tuo.

Dio protegga l'Italia!

Romeo>>.

- **B. Corradi, *Durante il ...riposo*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 agosto 1915:**

<< Caro Tramontana,

chi vi scrive per salutarvi e per farvi sapere ove si trova è Bebbio Corradi attualmente scritturato e riconfermato chi sa per quanto tempo dall'Esercito Italiano. È quasi un mese che sono stato mandato sul Teatro...della Guerra e propriamente alla ribalta...pardon al fronte delle operazioni. Così dato il grande successo ottenuto col mio repertorio insieme ai miei compagni e cioè i pezzi...da 149 ho avuto il piacere di ricevere l'applauso anche dal pubblico straniero che non comprendeva o comprende troppo... il nostro idioma... Tanto è vero che ora mi trovo a riposare sugli allori e cioè all'Ospedale Militare di...Non è niente, è lieve cosa alle gambe, ed appena avrò rifornito il ... guardaroba potrò ricominciare daccapo. Del resto l'allegria c'è. Aspettiamo che torni la salute, il resto viene con se. Salutandovi distintamente.

Bebbio Corradi>>.

- **A. Filippi, *Lettera*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 settembre 1915:**

<< Caro Tramontana,

sono ancora vivo, ciò ti farà piacere e tanto per non doverti fare un romanzo delle peripezie libiche del povero Gamella, soldato per davvero, mi limito alla promessa di raccontarti tutto.. in avvenire da soldato o da borghese. Ho già girato mezza Tripolitania ove mi ci hanno sbattuto mentre stavo lavorando alla sala Umberto di Roma il maggio scorso e pare che la scrittura stavolta sia... un po' lunghetta. Per debito segreto professionale non ti posso dire cosa mi hanno mandato a fare, ne ti parlo di rappresentazioni date agli ufficiali,

sono già alla 54 e mi assicurano...varie conferme e rentreès. Salutami il mondo artistico: la pasta e *fasoi*¹⁹² mi chiamano ed imbuco la presente con una forte stretta di mano.

Tuo Amleto Filippi>>.

- **L. Bovio, *Alessandro Cassese*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916:**
<<[...] il caduto di oggi si chiama: Alessandro Cassese. Era un poeta, aveva quarant'anni ed amava la vita: è partito per la guerra, è morto in guerra, lascia nella casa deserta la moglie ancor giovane e sei figliuoli, ai quali, se oggi ha pensato la pietà di pochi generosi, domani non penserà più nessuno. La vita riprenderà il suo corso e nella casa deserta del morto gemeranno, invano, sette creature umane. La mano mi trema nello scrivere e il mio cuore è, oggi, pieno di angoscia. Io che non so né voglio gridarle le mie parole di amore, amavo questo morto dallo spirito caustico e dall'anima napoletana; l'amavo per l'amarazza che talvolta era nelle sue parole, - per i suoi accoramenti, per la sue giornate buie, per le sue imprecazione, per il sorriso che gli illuminava gli occhi bruni, per le sue strofe brevi, originali, vibranti; l'amavo da orso, come so amare io, senza sdolcinamenti e senza chiacchiere. L'amavo per il suo destino. In lui era il presagio della morte come in tutti coloro che sentono lo spasmodico desiderio della vita. Nell'ultima primavera, spalancando le finestre del mio piccolo studio, esclamò: "E dire che c'è gente che si uccide! Ah, che bella giornata, e come è bella la vita!". Poi tacque, e mi si sedette accanto. Levai l'occhio, me lo vidi vicino, pallido e annuvolato – "Che avete, Cassese?" – "Sei figli Bovio, e la testa mi gira!" – Gli occhi gli si eran velati di lacrime e tutta la sua persona era come percossa da un tremito. L'idea della vita si collegava al suo dovere di vivere: non per sé, per le sue creature, non per se, per la sua compagna – non per sé, per la sua arte.

Tra due fantasmi si dibatteva il suo spirito inquieto: l'amore e la morte.

*Luntano, luntano,
p' 'o mare turchino
vulesse a te 'nzino
un suonno sunnà!...*

¹⁹² Fagioli (dialetto veneto).

*Nu suonno 'e ducezze,
nu suonno 'ncantato
cu ttico abbracciato
suannanno muri!*

[...] Il sogno è infranto. Le trombe guerriere squillano. La Patria è in armi. I nostri fratelli sono al confine. Il poeta popolare indossa la divisa grigio verde. Stringe al cuore la compagna umile e buona della sua vita, bacia le sue creatura e parte per la guerra. A qualche intimo che gli grida- “ Su, Cassese, di buon animo e arrivederci, - risponde: Non torno!... Lo so, non torno!...”

E non torna!

Una granata lo colpisce al petto: lo manda in aria: braccia, gambe, testa, tutto in aria.

Che orrore!

Ma, Cristo in croce, era questo il tuo destino, Cassese?

Spezzerei, oggi, la penna, e piangerei come un fanciullo. Tanto... Tanto piangere fino a cancellare queste parole che ho scritto in fretta, col cervello in fiamma, e col cuore a pezzi. [...]>>.

- ***Gentile sangue latino (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno 1917:***

<<[...] lunga è la teoria dei valorosi. Se spigoliamo nei numeri scorsi possiamo qua e là raccogliere l'episodio eroico e la bella spensieratezza italiana con la quale i nostri migliori sonno andare incontro alla morte. Ricordiamo il tenente aviatore Stilson che seppe nei cieli di Fiume, sostenere un aspro combattimento aereo sicché la contraria fortuna lo volle prigioniero degli austriaci; Aldo Brandi che in una ricognizione oltre Oppacchiasella lasciò la vita guardando in faccia il nemico con serenità garibaldina; Bebbo Corradi, che spesse volte ferito nel Trentino è sempre ritornato al suo posto di combattimento fiducioso nella sua buona stella; Armando Volpi, di cui la stampa romana esalta il valore, il quale benché quattro volte ferito non ha perduto il suo magnifico entusiasmo. Così Armando Posabella promosso tenente per il suo valore, e Giuseppe Piano, che fra i primi a sbarcare a Rodi è stato fra i primi ad incontrare la rabbia nemica nei pressi di Monfalcone. In

tutte le armi, in tutte le zone della nostra linea di battaglia gli artisti hanno raccolto gli allori che noi sempre abbiamo registrato: Amleto Filippi è in Africa, è sul Trentino ed è sull'Isonzo dove riesce a farsi promuovere, sul campo, ufficiale: Oddo Oddi, spirito bizzarro e avventuroso, come Oreste Croce, il cantore passionale, si guadagnano anch'essi le spalline. Numeri e famiglie intere danno i loro più forti e più giovani: i due Corini si fanno onore. Enrico è degente in un ospedale in seguito a ferite e l'altro è prigioniero di guerra. I Makwel's sono tutti soldati ed alcuni hanno già dato il loro contributo di sangue; il forte Trio Waldor è tutto in guerra, Carlo è prigioniero, Francesco è in fanteria ed Aurelio automobilista: i Varriale, da tempo al fronte, si sono riuniti in un ospedale da campo ove Agostino, caporale di sanità, ha la gioia di curare personalmente il fratello Vincenzo ferito. E così i Les Venezia sono tutti in zona di guerra, Bernard, il nostro caro Bernard compie ogni giorno il suo aspro dovere dopo avere, con il sacrificio di suo fratello, dato alla Patria e mente e cuore e sangue. E così registrammo i vari atti di valore di altri moltissimi: di Alberto Alberti sergente d'artiglieria, di Nicola Posabella che viene spontaneamente dall'America per imbracciare il fucile da buon italiano e che, nelle ore che gli lascia libero il campo, si presta a ritornare artista per divertire i suoi compagni d'arme e Mario Mari che ha la spalla fratturata in combattimento; Novelly si batte da leone nelle Argonne per suggellare una fratellanza latina che noi vorremmo sempre più cementata e poi corre in Patria al posto di combattimento che la sua fortuna gli ha assegnato. I Raicevich, triestini, si arruolano sotto la nostra bandiera e Ciaramella, Thomas, Pollastri ed altri vigilano sulle forti navi d'Italia le sponde insidiose e pur tanto amate della Dalmazia che pure sarà italiana. Così i giovanissimi, gli umili della scena assurgono a posti più degni con il loro valore militare. Danis, Emilio Mucci e quel mattacchione di Barba si battono e bene. Povero Barba! Dalla trincea lontana pensa alla mamma adorata ed economizza sulla cinquina per inviarle un gruzzolo. Benedetto figliuolo: è un illustre mattoide e fa venire le lacrime agli occhi. Ecco ministro Orlando, ecco autorità e personalità così gelose della morale, quale è stata la condotta degli artisti di varietà in questa guerra. Che cosa valgono certi giudizi basati sulle teorie stereotipate dei confratelli di ... certe Compagnie...loiolesche?

Noi rispondiamo indicando il fronte spezzato dal piombo nemico che trasformò un tenorino in un eroe: Aldo Brandi>>.

- -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 28 maggio 1918:

<<con recente ordinanza gli artisti Bomba Malet sono stati espulsi dall'Italia. Arrestati in Palermo furono tradotti al confine e consegnati alle autorità svizzere. Pare che non sia questa l'ultima delle sorprese che avremo di artisti esteri rimasti fra noi...in barba allo stato di guerra. È stato anche espulso Samson che si qualificava per svedese e fino a poco tempo fa era libero a Napoli e poi internato in Avellino quale tedesco. E gli altri?...

Il soldato Garino Filippo, prigioniero di guerra e marito di una delle sorelle Viola, fa ricerche di queste per averne notizie. Saremmo grati a chi ce ne desse informazioni.

Finalmente Mario Albinolo ha potuto lasciare l'ospedale da campo ove si trovava degente da due mesi ed ove subì una grave operazione. È ora in licenza presso la famiglia onde rimettersi.

Il giorno dello Statuto, in Roma, è stata consegnata all'agente Ignazio Battaglia la medaglia d'argento al valore militare, decretata alla memoria del figlio Guglielmo Ubaldo[...]>>.

- -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 30 ottobre 1918:

<< abbiamo gradita moltissimo la visita dell'amico maestro Mario Marrone, da poco promosso tenente dei bersaglieri. Di passaggio per Napoli, onde recarsi in famiglia a passare la sua breve licenza invernale, ci è stato compagno graditissimo. Sul suo petto abbiamo notato, con piacere, il nastrino della croce di ferro.

Altra visita carissima è stata quella del capitano dottore Francesco Riccio, il brillante *Boucle*, ritornato, dopo breve permanenza in Napoli, al suo ospedale da campo in zona di guerra.

A Napoli, in licenza ordinaria, abbiamo visti il comico Vincenzo Mauro ed il melodista Giuseppe Piano che, a quest'ora, hanno di nuovo raggiunto le loro residenze: il primo in Grecia ed il secondo su di una nave da guerra.

Saluti carissimi dalla Macedonia invia ai colleghi ed agli amici il comico Roberto Branciforte promosso recentemente caporal maggiore.

Guido Argeri è in zona di guerra e per di più fra gli arditi. Ciò dimostra come il simpatico amico e brillante scrittore sa fare il suo dovere tanto sul campo della gloria quanto nelle amministrazioni dei nostri giornali e dei nostri teatri. Il giorno 18 agosto scorso, in un combattimento nel medio Piave è stato fatto prigioniero l'artista Fulvio Piccinelli della troupe omonima.

Di ritorno da una escursione sul campo di operazione in Alta Marcedonia, per un accidente automobilistico, rimaneva ferito l'8 luglio il simpatico musicale Catullio. Si tratta di una frattura al braccio che lo terrà per vario tempo segregato in un ospedale.

Mentre si dava per disperso è giunta notizia che il comico Mucci Eduilio, sergente maggiore dei bombardieri, fu fatto prigioniero in un attacco sul Piave fino dal 19 giugno ultimo scorso; ed ora trovasi in un campo di concentrazione nell'Ungheria.

Anche il nostro buon Keraban, il mite Paolo Cacace è dato per disperso. Da circa tre anni in prima linea partì con la brigata Garibaldi per la Francia e partecipò ai combattimenti dei nostri per la difesa di Reims contro la grande offensiva tedesca. Da allora nulla più si seppe di lui>>.

- **G. D.P., *Dopo la tragedia di Montecatini*, in <<Cafè-Chantant>>, 31 agosto 1918:** <<[...] in un cantuccio del Camposanto di Montecatini due croci di marmo bianco indicano il passante, che sotto quelle umide zolle riposano le salme di due infelici giovani, che una malsana passione trascinò a morte imprevedibile. La pietà dei compagni, devotamente, compose quelle salme nell'ultimo rifugio, e furono primi fra essi Bambi, Pepi Vergan ed Epifani. E Bambi mi scrive: *così amici e compagni siano consapevoli che quei due sventurati non furono trascurati, e ne conosceranno le tombe se un giorno, di passaggio per qui, volessero deporre un fiore e dedicare una prece.*

Quei due infelici si chiamarono Carpi e Giglio. Se la gentile lettrice capiterà qualche giorno di passare per Montecatini, non mancare di recarti in quel cantuccio, e porta un fiore, che sia il simbolo del saluto di quanti furono

amici dell'una o dell'altro, che indichi ai passanti, che essi non furono dimenticati, e pietosamente reciti una prece su quelle tombe>>.

2.4<<La Follia di New York>>: la Prima Guerra Mondiale e la comunità italiana di New York

2.4.1 Gli Italiani in America richiamati in guerra

Il settimanale americano <<La Follia di New York>> costituisce una fonte importante di notizie riguardanti gli Italiani in America, soprattutto quelli stanziati nel distretto di New York. Lo scoppio dell'evento bellico, e soprattutto l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, fa sì che anche le pagine del giornale italo-americano riportino alcuni articoli riguardanti il grave momento storico. La maggior parte di questi scritti giornalistici, però, rivela uno stile ironico, sprezzante nei confronti dell'Italia in guerra, poiché la comunità italiana d'America osserva da lontano, tacciando di follia i connazionali per la scelta interventista intrapresa dalla Patria. Gli Italiani in America sono consapevoli di essere lontani dal fronte di guerra e dalle questioni belliche, tanto che Alessandro Sisca descrive gli Italiani a New York, all'annuncio della guerra, sebbene ancora nel periodo di neutralità, esaltati e divertiti alla notizia, tanto da brindare e mangiare in onore della decisione italiana, senza comprendere a fondo le conseguenze della decisione storica.

I riferimenti al patriottismo, frequenti e incessanti, sulle pagine dei giornali italiani, e caratterizzanti, per molto tempo, la vita di tutti i connazionali rimasti in Patria, sembrano, invece, non attecchire tra gli italo-americani. <<La Follia di New York>> afferma di inviare numerosi corrispondenti sul fronte italiano, francese e tedesco, ma l'ironia di fondo lascia qualche dubbio sulla veridicità di questi inviati - peraltro indicati con gli pseudonimi "Pin", "Pan", "Pin-Pan", come se fossero in incognito - nonostante la pubblicazione dei resoconti di guerra, in prima persona, sia frequente. Questi scritti potrebbero anche essere stati rielaborati attraverso telegrammi e notizie provenienti dall'Europa.

Uno di questi racconti descrive il ritorno nella comunità italo-americana del fantomatico inviato "PIN", che si è trovato sul fronte di guerra in Francia ed in Belgio, ma di cui, in realtà, non conosciamo né l'effettiva veridicità dei

racconti nè la sua reale esistenza. Ciò che, invece, appare interessante, in questo contesto, è la descrizione della comunità italo-americana che si dimostra disinteressata al rientro dell'inviato, che, invece, è convinto di ricevere tributi e medaglie, secondo l'uso europeo. È evidente, dunque, il punto di vista degli Italiani in America che appaiono disinteressati alle vicende belliche europee. L'inviato, ormai affranto e deluso, decide di rintanarsi in un teatro in cui va in scena Enrico Caruso, sull'onda dei successi che in quegli anni avevano reso l'artista napoletano una star di fama internazionale, soprattutto in America: proprio in quel luogo l'inviato incontra amici e critici teatrali. Giustifica, mentendo a se stesso, il disinteresse di questi uomini nei confronti della sua esperienza in Europa, con la presenza del Maestro Caruso sul palcoscenico, talmente pregnante ed influente da essere in grado far deporre le armi anche ai Tedeschi, qualora cantasse sul campo di battaglia¹⁹³.

L'autore ironizza, ma rende visibile la cifra del disinteresse americano nei confronti della guerra e l'eccessiva esaltazione patriottica dimostrata, invece, dagli Europei in Patria.

Il periodico fondato da Sisca, si dimostra, in effetti, poco favorevole alla partecipazione dell'Italia alla guerra, e lo stesso autore, firmandosi "Corferreum", pubblica un lungo articolo in versi in cui fa riferimento alle notizie pubblicate su un altro giornale italo-americano, <<Il Progresso>>, che inneggia, invece, alla guerra e all'entrata dell'Italia nel conflitto. Sisca afferma che chiunque, scrivendo su carta, potrebbe essere favorevole alla guerra, ma in effetti questo pseudo ardore patriottico è dimostrato ipocritamente in un altro Continente e lontano dal reale teatro di guerra, sminuendone l'efficacia¹⁹⁴.

Le informazioni che provengono dalle pagine del giornale italo-americano cominciano a dimostrare l'interesse degli Italiani d'America nei confronti della guerra solo a partire dal 1915, cioè dopo la richiesta, da parte del nostro Governo, di richiamare in guerra gli Italiani residenti all'Estero. Le pagine più interessanti, però, che veicolano il pensiero degli artisti napoletani

¹⁹³ Pin, *Di ritorno?*, in <<La Follia di New York>>, 6 dicembre 1914, in appendice.

¹⁹⁴ Corferreum, *Armiamoci e partite!*, in <<La Follia di New York>>, 18 ottobre 1914, in appendice.

residenti in America, sono quelle caratterizzate dalle *Macchiette Napoletane* firmate da Alessandro Sisca-Cordiferro, e dalle poesie contenute all'interno della rubrica *Musa Dialettale*¹⁹⁵, in cui confluiscono i versi degli autori italiani emigrati in America, che si esprimono attraverso i propri dialetti, per lo più provenienti dall'Italia meridionale.

L'11 aprile 1915, <<La Follia di New York>> occupa un intero paginone con un appello, sottoscritto da giornalisti, editori e direttori di giornali, non solo Italiani ma anche Americani: la notizia della decisione dell'entrata in guerra dell'Italia giunge, dunque, anche in America. L'accorato e disperato appello si rivolge, attraverso toni apocalittici, soprattutto ai produttori americani di polvere da sparo ed armi, chiedendo al popolo statunitense di non rifornire l'Italia e l'Europa di materiale bellico, poiché numerose famiglie europee vertono già in condizioni disperate. L'appello è rivolto e sostenuto soprattutto dalle famiglie italiane in America, preoccupate per le sorti dei parenti rimasti in Patria¹⁹⁶.

Un mese dopo, il giornale pubblica un interessante articolo in cui si mette a confronto la reazione dei tedeschi che vivono in America, richiamati alle armi l'anno precedente, e gli Italiani, appena entrati in guerra e già richiamati. Dopo l'esperienza vissuta dalla popolazione nell'estate del 1914, quando i Tedeschi stanziati a New York cominciarono a sfilare per la città, inneggiando alla Patria ed intonando canzoni teutoniche, la Polizia e la Stampa americane ritengono opportuno prendere delle misure di precauzione nei confronti dei numerosissimi Italiani residenti a New York, venuti a conoscenza dell'entrata in guerra e del probabile richiamo alle armi. Nonostante si fosse allertato anche il Consolato, gli Italo-Americani si recano negli uffici preposti in assoluto silenzio, sorprendendo il popolo americano e fornendo alla Stampa poche notizie, se non quella di un popolo dall'atteggiamento dimesso, quasi funebre¹⁹⁷.

Il 23 giugno 1915, il settimanale pubblica la Circolare che richiama ufficialmente alle Armi gli Italiani residenti all'Estero. Il richiamo è rivolto ai

¹⁹⁵ Le numerose poesie raccolte in questa rubrica, e in parte citate da Francesco Durante, non sono state inserite in questo percorso, prettamente dedicato al teatro, ma saranno oggetto di uno studio futuro.

¹⁹⁶ - -, *Un appello al popolo americano*, in <<La Follia di New York>>, 11 aprile 1915, in appendice.

¹⁹⁷ - -, *Guerra, colonia e stampa*, in <<La Follia di New York>>, 30 maggio 1915, in appendice.

soldati o ai militari in carriera, non specificatamente ai civili, anche se, come testimonia il lungo articolo firmato da PIN¹⁹⁸, numerosi giovani ed anziani della comunità italiana si recano presso i Consolati cercando di arruolarsi come volontari¹⁹⁹.

Il giornalista PIN incita, dunque, coloro che non partiranno e rimarranno in America, invocandoli ad aprire le loro borse e le loro tasche, mettendo a disposizione del denaro a favore degli Italiani in Patria e soprattutto di coloro che sono stati richiamati anche dall'Esercito americano²⁰⁰. Viene istituito, così, il Comitato Generale di Soccorso, che però, va in bancarotta e l'operazione di sussidio e di sostegno nei confronti delle famiglie dei richiamati fallisce. In effetti gli Italiani in America basano la loro vita sul lavoro e sulla manodopera: nonostante la costante attività delle donne, l'assenza degli uomini, richiamati in guerra, spinge alcune famiglie italo-americane verso la bancarotta. Lo stesso giornale afferma che probabilmente lo scarso patriottismo e la flebile coscienza collettiva hanno portato alla <<bancarotta morale della più grande Colonia Italiana degli Stati Uniti>>²⁰¹.

Enrico Caruso²⁰², sulla scia di quanto succede in quegli anni in Italia, organizza un concerto di beneficenza presso il Teatro Metropolitan di New York, teatro americano che viene ormai identificato con la voce ed il nome del cantante napoletano, il quale, grazie alla fama raggiunta in America, si espone anche a favore delle famiglie dei richiamati²⁰³.

¹⁹⁸ Cfr. Pin, *La guerra in colonia*, in <<La Follia di New York>>, 13 giugno 1915.

¹⁹⁹ - -, *La chiamata sotto le armi degl'Italiani residenti all'Estero*, in <<La Follia di New York>>, 13 giugno 1915: <<Regio Consolato Generale d'Italia in New York. Si rende noto agli Italiani residenti in questo distretto consolare, e che siano militari di 1.a di 2.a e di 3.a categoria della Classi sotto indicate che, essendo stata indetta nel Regno la mobilitazione, dovranno nel più breve tempo possibile notificare a questo Regio Consolato o alla più vicina Regia Agenzia Consolare la loro posizione rispetto al seguente ordine di chiamata [...]. Questo Consolato o l'Agenzia Consolare dipendente, a cui si siano rivolti i militari, darà loro sollecitamente tutte le istruzioni opportune e provvederà perché siano, se del caso, inviati nel Regno. Con l'occasione si fa presente che è concessa piena amnistia a tutti i renitenti, omissi di leva e disertori>>.

²⁰⁰ Pin, *La guerra in colonia*, cit, in appendice.

²⁰¹ Cfr. - -, *Caruso per le famiglie dei richiamati*, in <<La Follia di New York>>, 26 gennaio 1916. Il giornale <<La Follia di New York>> definisce la comunità italiana stanziata nel distretto di New York una "colonia" e gli Italiani residenti sono definiti erroneamente, ma secondo un uso abituale del giornale, "coloni".

²⁰² Enrico Caruso ha un legame particolare con il giornale <<La Follia di New York>> che segue costantemente le sue gesta artistiche in America, pubblicando le caricature e i disegni realizzati dallo stesso Caruso e dalla moglie americana.

²⁰³ Cfr. *ibidem*.

Il giornale, inoltre, riporta in traduzione italiana, alcune parti di un articolo di approfondimento sugli Italiani in America richiamati in guerra, firmato dall'avvocato Gino Speranza, le cui parole sembrano essere le più appropriate e pertinenti per spiegare la situazione di disagio e di sconvolgimento che colpisce anche gli Italiani residenti nella comunità americana²⁰⁴.

A guerra conclusa, nel 1919, <<La Follia di New York>> comincia a pubblicare degli articoli in cui si parla del grande valore dimostrato dai soldati della “colonia italiana”, durante la Prima Guerra Mondiale in Europa. Nel corso dell'evento bellico, gli Stati Uniti intervengono anche con l'invio dell'esercito americano, ma ciò che appare evidente è che, dopo aver apportato il loro contributo in Patria, gli Italiani sembrano essere considerati finalmente Americani a tutti gli effetti. Si parla di soldati che hanno combattuto contemporaneamente per la “bandiera stellata” e per la stessa Italia, uomini che hanno dimostrato il loro valore e che sono ritornati in America, adesso la loro effettiva Patria, spesso feriti o mutilati.

In un articolo pubblicato il 16 marzo 1919 la redazione del settimanale italo-americano invita gli abitanti italiani di New York a fornire mezzi di sussistenza ai soldati rientrati e degenti nell'ospedale U.S. General Hospital di Rahway (New York), la maggior parte di essi italiani e a quanto pare mutilati. L'autore dell'articolo descrive la situazione nelle corsie di questo ospedale in cui si possono ascoltare tutti i dialetti italiani. I soldati della comunità italiana, partiti in un secondo momento per difendere la Patria, ma in nome della nuova Patria americana, sono stati formati in sole sei settimane dall'esercito statunitense, attraverso un allenamento serrato e disumano. A loro è vietato cantare, soprattutto nel loro idioma originario, e in zona di guerra non trovavano libri o giornali che possano leggere, poiché, come

²⁰⁴ G. Speranza, *The “Americani” in Italy at War*, in <<Follia di New York>>, 25 giugno 1916: <<[...] vorrei che, agli Stati Uniti si giudicassero meno severamente questi “Americani” che abbandonano la nuova patria per combattere a pro della vecchia: e vorrei che si ubbidisse al richiamo, per quale non si pensa più alle ombre della Valle della Morte, affine di ascoltare la musica, che qui spinge tutti noi – soldati o solo amici, belligeranti o semplici conservatori – a confonderci colle forze, combattenti intrepide per una libera Europa. Dinanzi ai tremendi eventi d'oggi, non bisogna essere né troppo attaccati alla “legalità” né freddi logici. La scelta – per questi “Americani” – la scelta fondamentale e imperiosa non era fra Italia e l'America: bensì, essenzialmente, tra un'impresa perigliosa e una vita pacifica. Molti di loro avrebbero potuto invocare la nostra protezione e rimanersene, tranquilli, comodi, relativamente felici presso le famiglie in America: preferirono, invece, i pericoli e i sacrifici, cioè l'unica cosa, che l'Italia offriva. E, forse, la loro scelta ne spezza in vincoli della cittadinanza americana ma – certo – non deve sminuire il rispetto, al quale hanno pieno diritto[...]>>.

afferma John Merlino, l'autore dell'articolo, recuperano numerosi periodici, persino in lingua araba, ma nessun testo che possa essere letto nel loro "idioma", una lingua, cioè, non più italiana e non del tutto americana.

APPENDICE AL PARAGRAFO 2.4.1

Gli Italiani in America richiamati in guerra

- **Pin, *Di ritorno?*, in <<La Follia di New York>>, 6 dicembre 1914:** <<[...] Perché sono tornato? Perché la guerra cominciava a seccarmi in un modo orribile, perché in tre mesi è stata sempre la solita storia e la solita minestra. Ci si abitua ai morti, alle cannonate, agli obici, alle case che crollano, alle trincee piene di sangue e di altre cose meno pulite, e quando uno si è abituato si annoia. Io credevo di andare a Berlino, ma il viaggio venne sempre ritardato; mi scappò la pazienza e terminai con lo scappare io pure, giocandomi di punto in bianco il ciondolo della Legione d'Onore che mi spettava di diritto. [...] Ho lasciato i francesi, inglesi, indiani, arabi e beduini in buone condizioni: credo, fermamente, che daranno tale una scopata a Guglielmo che se ne ricorderà vita natural durante. A New York saprò come vanno le cose e mi rallegro tutte le volte che saprò che hanno visto il settentrione del nemico. Unico rimpianto è quello di avere lasciata la Marsigliese al campo: ma essa volle rimanere in mezzo ai suoi, eziando perché sostiene che essa giungerà a suonare la marsigliese anche a Guglielmo e magari a Cecco Becco. [...] Sono tre giorni che ritornai e ancora non si decidono a darmi un banchetto. Non credo che sia perché vi è la crisi, avendo letto nei Magni, che la colonia seguita a mangiare come prima della guerra. [...] Io che credeva di essere accolto come un trionfatore, come un eroe e invece nessuno si occupa di me. Volli tentare di avere gli applausi dei miei fratelli, che sono pur quelli dei figli d'Italia, ma anche questi essendo in piena luna di MIELE, non si degnarono neppure di guardarmi. [...] Le cose andavano male, tutti i sogni che avevo sognato nelle giornate passate a mettere nelle gamelle il rancio sostanzioso, i pericoli corsi stando a tiro dei moschetti tedeschi, la propaganda fatta in favore della lingua italiana, a dispetto delle raffinatezze di quella francese, non contavano nulla. Allora compresi che i Coloni della guerra se ne occupano meno di un paio di ciabatte vecchie e la maledicono solo perché ha imposto il francobollo sulle bottiglie e sopra i galloni di vino o di roba che si chiama vino[...]>>.

- -, ***Un appello al popolo americano***, in <<La Follia di New York>>, **11 aprile 1915**: << cerchiamo di alleviare le sofferenze umane e di conservare la vita – non aiutare a distruggerla. Dopo aver ricevuto centinaia di migliaia di lettere, telegrammi e messaggi di varie provenienze contenenti appelli pietosi, preghiere e suppliche dal popolo delle nostre terre, noi sottoscritti direttori ed editori, abbiamo stabilito nell’interesse dei nostri lettori, di rivolgere il presente appello al grande popolo Americano. I lettori dei nostri giornali sono, quasi senza eccezione, danneggiati in modo vitale da questo disastroso conflitto delle nazioni Europee. I loro fratelli, le loro sorelle, i genitori, i figli o i parenti risiedono nelle terre ove si combatte. Ciò non significa che il popolo americano preso in massa non si danneggiato in modo vitale, ma i nostri lettori sono più strettamente legati per vincoli di sangue al popolo delle nazioni che ora soffrono le conseguenze della guerra atroce. Ogni giorno la posta con le sue notizie pietose sul dilagarsi della guerra, porta nuove e più amare angosce al cuore del nostro popolo. Le suppliche di milioni di madri vedove, gli appelli dei bimbi orfani e le preghiere di migliaia di gente affamata che ci rivolgono dall’Europa, ci autorizzano, così riteniamo, a formulare questo appello in nome dell’umanità e della giustizia. Ci appelliamo al popolo americano, alla Stampa Americana coraggiosa e di alta mente, e ai fabbricanti Americani di polveri, proiettili e cartucce, e ci appelliamo agli operai adibiti alla manifattura di munizioni per uso delle nazioni in guerra, perché cessino immediatamente di fabbricare polveri, proiettili e cartucce destinate a sterminare i nostri fratelli, a render vedove le nostre sorelle e madri e ad orbare del padre i loro bambini, e a distruggere per sempre l’inestimabile proprietà che ebbero (*sic*) avuto in retaggio dai nostri antenati[...]>>.

- -, ***Guerra, colonia e stampa***, in <<La Follia di New York>>, **30 maggio 1915**: <<[...] ricordando ciò la stampa americana s’aspettava che – alla dichiarazione di guerra all’Austria- gli italiani di New York facessero lo stesso e, anzi peggio. Qualche bello spirito di patata s’era pigliato il grasso fastidio di avvertire i giornali e le autorità che, lunedì scorso, migliaia di italiani si sarebbero affollati dinanzi al Consolato Generale per una dimostrazione, che – dopo – essi avrebbero “processionato” per i quartieri del

“*down town*” e che – data la “*temperamental excitability*” di nostra razza c’era da temere un “quarantotto”. Figuratevi che non solo una squadra di “*reporters*” – rinforzata da fotografi e macchine relative – montò le scale del 226 Lafayette Street, ma le montò anche il Commissario di Polizia Woods, per chiedere se il Console desiderava che fossero prese misure eccezionali... di prevenzione o di protezione! Invece, niente folla dimostrante e sbandierante: niente grida: niente canti: niente “rottura di neutralità”: gli italiani – e molti – che andarono al Consolato per notizie riguardanti la chiamata delle classi e il ritorno sotto le armi, tennero un contegno serio, corretto, tranquillo – un contegno esemplare – che, anche, nei giorni seguenti non s’è smentito mai. I giornali americani, che s’aspettavano chi sa quale putiferio, hanno scritto, fra il sorpreso e l’ammirato, lunghi articoli per constatare il “laudabile fenomeno” contrapponendovi le pagliacciate teutoniche dell’estate scorsa, dicendo che il rispetto alle opinioni altrui, la maturità civile e l’educazione, dimostrati dalla colonia in questo grave momento della vita italiana, meritano di essere additati a onor nostro e ad esempio degli altri[...]>>.

- **Corferreum, *Armiamoci e partite!*, in <<La Follia di New York>>, 18 ottobre 1914:**

<<[...] vorrebbe, insomma il foglio di Carlino far combattere l’Italia ad ogni costo, ché, sol pugnando si potrà riavere stampa il magno “Progresso” – Trieste e Trento ché sol pugnando – aggiunge il magno foglio-avrà l’Italia il posto che merita a buon diritto e al suo destino, potrà lo sguardo volger con orgoglio. Queste, o lettori, e altre parole fiere Stampa il “Progresso” e aggiunge che il momento Propizio per combattere è venuto, e che a la forza mettansi (*sic*) e a la gogna quel che non han vergogna

di predicar la pace,
quando il popolo tutto è risoluto
ad agitar la face
fulgida de la guerra,
che rinnova e purifica la terra.
Però tanto patriottico fervore
Giorni or sono il “Progresso” l’ha spiegato,
e infatti un bell’articolo ha stampato,
del qual quest’era la conclusione:
“ La carta è il nostro campo di battaglia;
su di essa con le penne combattiamo;
fiumi d’inchostro su di essa versiamo”.
E il “Progresso” pur troppo, non si sbaglia –
Dal dire al fare c’è di mezzo il mare.
Infatti, quel che pugna con la penna
Su la carta del bellico “Progresso”
Inneggiando a la Francia e a l’Inghilterra,
io non lo so cosa ne penserebbe
de l’orribile guerra,
se sul serio dovesse un dì pugnare.
Se quel che dice adesso,
con tanta convinzione,
allora anche dicesse,
certo che gli darei,
cari lettori miei,
pienamente ragione>>.

- **Pin, *La guerra in colonia*, in <<La Follia di New York>>, 13 giugno 1915:** << [...] i coloni partono a centinaia: ma a centinaia sono anche quelli che restano e questi debbono in qualche modo pensare alle famiglie dei partiti e a quelli che combattono conto i mangiatori di sugo, che odiamo da quando

siamo nati. L'obbligo di pensare alle vittime della guerra ha creato (e non poteva essere a meno) una delle tante guerricciole coloniali, che dinanzi alla guerrona europea sono dei moscherini di fronte agli animali antediluviani. I coloni lontani dalle trincee, lontani dai mortai, dalle corazzate, dai sottomarini e dagli aeroplani, lontani dai gas asfissianti, in qualche modo debbono battersi e si battono nella gara del bene. [...] L'essenziale è che i coloni tirino...fuori dalla borsa e dal portafoglio, quanto più possono: il resto è retorica (*sic*), che non leva un ragno dal buco![...]>>.

2.4.2 Le Macchiette Napoletane di Riccardo Cordiferro: l'ironia sugli Italo-Americani richiamati in guerra

La prolifica scrittura di Alessandro Sisca, alias Riccardo Cordiferro, è raccolta all'interno delle pagine del giornale <<La Follia di New York>>, che racchiudono non solo numerose poesie, firmate anche da altri emigrati italiani in America, ma soprattutto centinaia di Macchiette Napoletane, che in lingua partenopea, descrivono le vicende degli Italiani attraverso l'ironia ed i personaggi tipici di questo genere.

Dal 1914 anche le Macchiette di Sisca si “colorano” dei toni cupi della guerra, ed anche gli Italiani in America cominciano a discutere sull'interventismo e sulla partenza dei richiamati. Il tema bellico certamente non è quello più frequente all'interno dei testi di queste macchiette, ma è frequente soprattutto nel 1914 e 1918: racconti in forma di dialogo che contengono battute e sketch, facilmente recitabili, con piccoli inserti narrativi e descrittivi, molto simili alle didascalie teatrali. Questi testi presentano al massimo tre o quattro personaggi, con una conclusione, di solito, didascalica. Nel 1914 si alternano titoli come *La crisi, la guerra e l'avventura di Don Tommaso*²⁰⁵, *Un Colono che vuole andare alla guerra*²⁰⁶, *Gli incerti del mestiere a proposito della guerra*²⁰⁷, *La conflagrazione europea al teatro delle marionette*²⁰⁸, *Uno del famoso battaglione*²⁰⁹. Queste le uniche macchiette che riportano un argomento legato alla guerra, all'interno dell'annata 1914, a partire da agosto.

Dal 1915 le Macchiette pubblicate sul settimanale italo-americano raddoppiano i titoli riguardanti l'argomento bellico, fino a caratterizzare quasi tutti i numeri del giornale. Nel maggio 1915, infatti, quando l'Italia entra ufficialmente in guerra, la Macchietta firmata da Cordiferro non potrebbe riportare altro titolo che *L'Italia in guerra*, il cui sottotitolo è *Dialoghi tra due sovversivi nemici giurati della guerra*. I due protagonisti, Totonno e

²⁰⁵ Cfr. <<La Follia di New York>>, 2 agosto 1914.

²⁰⁶ Cfr. <<La Follia di New York>>, 9 agosto 1914.

²⁰⁷ Cfr. <<La Follia di New York>>, 16 agosto 1914.

²⁰⁸ Cfr. <<La Follia di New York>>, 11 ottobre 1914.

²⁰⁹ Cfr. <<La Follia di New York>>, 6 dicembre 1914.

Federico, discutono sulla probabile entrata in guerra dell'Italia, sottolineando l'inutilità di questo conflitto e l'eterna indecisione del nostro Paese.. I due si descrivono rispettivamente come socialista ed anarchico, e non avrebbero nessuna intenzione di andare a combattere, poiché, spaventati dagli eventi, dichiarano di non avere Patria, di essere arrivati in America per lavorare e di considerarsi, ormai, "internazionalisti". Combattuti tra la voglia di ritornare in Patria e la paura di essere richiamati, i due oscillano verso un'appartenenza o alla terra natia o alla comunità italo-americana, in base alla situazione. Non appena lo strillone annuncia la pubblicazione della notizia dell'intervento dell'Italia in guerra, i due cominciano a riflettere sulla catastrofe che potrebbe abbattersi sulle famiglie italiane, sugli amici e sui parenti rimasti lì, ed allora il concetto di Patria per cui combattere ritorna incombente. È evidente che gli Italiani d'America richiamati sono spinti a combattere, seppur costretti, non in nome di una Patria che non ha offerto loro nulla, ma in ricordo di tutti coloro che sono rimasti in Italia e che devono essere salvati dagli eventi disastrosi della guerra²¹⁰: i due protagonisti, però, si dimostrano codardi e affatto convinti di partecipare come soldati alla salvezza dell'Italia. L'indecisione e l'indifferenza degli Italiani in America persiste durante tutta la guerra.

Il 27 giugno 1915 Alessandro Sisca pubblica una macchietta, divisa in due scene, cominciando il racconto cinque mesi prima. In realtà la forma teatrale e dialogata di queste macchiette contiene elementi derivanti da un'osservazione reale della vita quotidiana, all'interno della comunità italiana. In questo caso, l'ambientazione è collocata all'interno del Caffè Ronca, a New York, in cui si svolge un acceso dibattito tra Gennarino Cocozziello e Arturo Pappalardo, che discutono animosamente sul valore o meno della guerra. Gennarino è contrario, Arturo afferma che è necessaria. Dopo cinque mesi i due si incontrano nella «stazione della 11 Strada e Third Avenue»: Gennarino è uno degli Italiani richiamati e sta per partire. Chiede, dunque, ad Arturo di chiarire lo screzio risalente a cinque mesi prima per evitare che la loro amicizia rimanga in tale stato. Il dialogo si ribalta, Arturo rimane spiazzato dalla ferocia delle parole di Gennarino: la guerra coinvolge

²¹⁰ Sandro, *L'Italia in guerra*, in «La Follia di New York», 16 maggio 1915, in appendice.

tutti, anche coloro che alcuni mesi prima erano neutralisti e completamente contrari²¹¹.

La follia del patriottismo e della “guerra a tutti i costi” incombe ormai anche sugli Italiani in America: Alessandro Sisca racconta, con la sua consueta ironia, il viaggio di alcuni soldati “riservisti” italiani che partono da Boston sul vapore Canopie per approdare a Napoli e combattere accanto ai connazionali in Patria. L’esaltazione dimostrata durante il viaggio, intonando inni e canzoni, soprattutto napoletane, porta ad una conclusione comica. I diciannove riservisti, una volta giunti a Napoli, vengono internati in un manicomio: secondo i giornali pare siano impazziti durante la traversata verso la guerra. Ancora una volta il settimanale sottolinea l’assurdità del conflitto e lo sconvolgimento che apporta anche nelle vite degli Italiani fuggiti in America e costretti, poi, a tornare in Patria per morire²¹².

Anche nella macchietta dal titolo *Chiacchere guerresche*, Sisca pone in primo piano il tema della guerra e delle differenti opinioni all’interno della comunità italiana, inserendo ben quattro personaggi: Don Eduardo, Don Pasquale, Don Vincenzo ’o Chianchiere, e Donn’Errico. Quest’ultimo si scontra con gli altri sui discorsi di guerra.

Gli Italiani in America sembrano finalmente consapevoli di andare a combattere per la salvezza della Patria, probabilmente dopo aver subito un’intensa campagna di convincimento. Emergono, però, spesso dei personaggi assolutamente contrari alla guerra, che di fanno portavoce del pensiero di Alessandro Sisca e della maggior parte degli Italiani in America. Coloro che si oppongono alla partenza e alla guerra, vengono tacciati di essere difensori dei Tedeschi, peraltro quest’ultimi considerati dalla comunità Italiana dei soldati valorosi e appartenenti ad un esercito che riesce a raggiungere i suoi obiettivi, al contrario di quello italiano. Persiste, dunque, una scarsa considerazione nei confronti della madrepatria e soprattutto nel ruolo che essa ha deciso di assumere in questa guerra.

All’interno di questa macchietta, nello scontro di ideologie, a volte legate anche ad una cultura popolare, emerge, in un breve momento, la figura della

²¹¹ Sandro, *La guerra è... la guerra*, in <<La Follia di New York>>, 27 giugno 1915, in appendice.

²¹² Cfr. Sandro, *Le gioie della guerra*, in <<La Follia di New York>>, 5 settembre 1915.

moglie di Donn'Errico che afferma di essere tedesca, ma di non voler parlare male degli italiani, dimostrando un punto di vista completamente diverso rispetto a quello europeo, caratterizzato dal forte scontro razziale, soprattutto durante la guerra. La donna si esprime in un divertente tedesco-napoletano americanizzato: <<Coman, coman. Ai no huant luse taime... Tec de galline e coman home... Tis nat de né tocchè bant german piple... Ai emi german, ma rispetto italiane. Coman, coman...ca è tulète. So già nove clac, ai uant 'j a durmi>>²¹³.

La guerra influisce anche sulla vita quotidiana della comunità italiana di New York: chi non è richiamato utilizza la partenza per la Patria come *escamotage* per nascondere delitti. Nella macchietta *Natale in famiglia. Il ritorno dell'eroe*, Sisca pubblica un titolo che attrae il lettore, sottoposto alle continue notizie belliche che provengono dall'Europa, e consapevole delle notizie di morti che cominciano a giungere anche in America, soprattutto durante le malinconiche feste natalizie. Il lettore, dunque, incuriosito, comincia a leggere la macchietta, che fino alla fine, appare in effetti molto commovente, raccontando la storia di Fioravante Spaccanapoli, richiamato in guerra, dato per disperso o morto, e poi incontrato di nuovo dai suoi amici, i quali, a Lafayette Street, si scambiano queste informazioni e decidono di andare a trovare il ferito in casa. In effetti l'uomo appare malconcio, con proiettili conficcati nella gamba, affermando di aver combattuto sul Carso e di aver conosciuto personaggi come lo stesso Marinetti. Improvvisamente viene prelevato ed arrestato da due *detectives*. Fioravante in realtà non è mai partito per la guerra: ha commesso un omicidio a Chicago e dopo un po' di tempo, è tornato a New York. I giornali, il giorno dopo, sveleranno il mistero dell'arresto. Sisca inserisce questo elemento solo alla fine di una lunga macchietta, consapevole che il lettore si sarebbe immedesimato profondamente nella storia del "richiamato".

L'annata del 1916 non presenta macchiette dedicate alla guerra, pur continuando a pubblicare questi testi ma con argomento politico o sociale,

²¹³ Sandro, *Chiacchiere guerresche*, in <<La Follia di New York>>, 19 settembre 1915. Traduzione: <<Come on, come on. I don't want loose time... Take the "galline" and come home... This night you don't talk about german people I am german, ma rispetto italiani. Come on, come on... is too late. It's nine o'clock, I want to go to sleep/ Andiamo, andiamo. Non voglio perdere tempo. Prendi le galline e andiamo. Questa notte non parliamo di persone tedesche. Io sono tedesca, ma rispetto gli italiani. Andiamo, andiamo.. è troppo tardi. Sono già le nove, io voglio andare a dormire>>.

come le commemorazioni o le feste religiose italiane adattate in America, toccando argomenti, dunque, riguardanti la vita quotidiana.

Il numero delle macchiette di “guerra” diminuisce, quindi, notevolmente, anche se riappaiono nelle annate 1917 e 1918: nel 1917 l’argomento principale sembra essere la Germania e lo scontro con l’America, nel 1918, invece, la presa di Trieste e Trento, argomento che sin dall’inizio ha incuriosito ed infiammato gli animi degli Italiani in America.

Don Pachecho Frungillo e la moglie Donna Gelsomina Quaglietta parlano della minaccia di guerra che la Germania impone all’America. La reazione del marito è violenta, non ammette che il disastro avvenuto in Europa possa spingersi fino in America, considerato dall’uomo l’unico Paese dove poter vivere ancora in pace. Aggiunge che se prima era stato rifiutato tra i richiamati in partenza per l’Europa a causa dell’età avanzata – circa cinquant’anni - , qualora i Tedeschi dovessero sbarcare in America, Frungillo sarebbe disposto ad imbracciare il fucile e a combattere, perché in quel caso, nessuno glielo avrebbe impedito. La macchietta naturalmente si conclude con un esito comico, in cui l’uomo sviene dopo aver visto la gatta con un topo in bocca. Il coraggio di quest’uomo si dimostra solo con le parole, ma non con i fatti; Sisca fa emergere, così, la preoccupazione di Italiani e Americani per l’incombente minaccia tedesca, considerata assolutamente folle²¹⁴.

Le imprecazioni contro il pericolo tedesco continuano nella *Macchietta Mannaggia 'a Germania, mannaggia*, pubblicata sul numero del 20 maggio 1917: i due coniugi Pasquale Fusillo e la moglie Donna Cuncetta, in un dialogo della quotidianità italo-americana, lamentano la difficoltà economica che incombe a causa della guerra e delle minacce tedesche. Impossibile, dunque, acquistare il caffè, i maccheroni, il prezzemolo, per non parlare del formaggio sui maccheroni che diventa bene di lusso, e tutti gli alimenti ed i beni di prima necessità riportano un costo triplicato a causa della crisi. Il marito si dimostra inferocito nei confronti dei Tedeschi, da lui definiti “germanesi”, quando improvvisamente qualcuno suona alla porta. La comicità della macchietta si colloca, come di consueto, nella parte conclusiva in cui l’elemento esterno o il colpo di scena rivelano l’effetto finale che

²¹⁴ Sandro, *La guerra tra Germania e l’America*, in <<La Follia di New York>>, 11 febbraio 1917, in appendice.

dovrebbe far ridere il pubblico o i lettori. Colui che bussa alla porta è un uomo, giunto per riscuotere l'affitto: la moglie lo definisce “auskipero”, ovvero l’Housekeeper, in lingua americana²¹⁵. Il marito, conoscendo le generalità dell’uomo, ossia tedesche, non esita a bastonarlo, per poi finire in prigione per alcuni giorni. L’influsso della farsa napoletana e della commedia latina sembrano affiorare anche all’interno di un discorso storico-artistico di notevole importanza²¹⁶.

La guerra si conclude e nel 1918 il settimanale italo-americano pubblica una divertentissima macchietta in cui l’argomento dell’Armistizio tra Germania e Nazioni Alleate viene paragonato alla guerra tra Don Errico Pipitone e la moglie. Quindici anni di litigi e di vita coniugale che costituiscono una vera e propria guerra privata, fino a quando il marito decide di chiedere l’Armistizio, proprio come avvenne l’11 novembre 1918 tra le Nazioni in guerra. L’ultima scena, ancora una volta caratterizzata da uno sconvolgimento finale e dall’arresto del povero marito, riporta una trovata registica interessante: nella fuga Don Errico inciampa e cade su una cesta piena di bandierine di varie Nazioni, sbattendo il muso sul marciapiede. La gente lo addita “germanese”, alludendo, appunto alla volontà della Germania di conquistare il mondo intero e di cadere, poi, a faccia a terra, distrutta²¹⁷.

²¹⁵ Per *housekeeper* si intende la governante o il maggiordomo ma nella macchietta è esplicitamente detto che l’uomo ha bussato alla porta per riscuotere l’affitto, quindi forse gli Italiani storpiano la parola intendendo il proprietario di casa come uomo ricco che manda un servo fidato a riscuotere.

²¹⁶ Cfr. Sandro, *Mannaggia 'a Germania, mannaggia*, in <<La Follia di New York>>, 20 maggio 1917.

²¹⁷ Sandro, *La fine della guerra*, 24 novembre 1918, in appendice.

APPENDICE AL PARAGRAFO 2.4.2

Le Macchiette Napoletane di Riccardo Cordiferro: l'ironia sugli Italo-Americani richiamati in guerra

- Sandro⁵²⁶, *L'Italia in guerra*, in <<La Follia di New York>>, 16 maggio 1915:
<<[...]
- Ma siente, Totò, dimma na cosa: che necessità 'nce steva 'e fa sta guerra? ... nun se ne puteva fa a mmeno?...Parola mia d'onore ca ogne vvota ca leggio nu giornale io me sentto azzell 'e ccarne... e chello ca è succieso 'nfi a mo' è niente ancora!
- Overo?
- Figurate, Totò, figurate nu poco ch'à da succedere mò ca l'Italia trase pur'essa int'a cunfracrazione!...
- Pecchè?... Pure l'Italia vo' fa 'a guerra?
- E comme, Totò, tu 'e giornale nun 'lliege? M'addimanne nientemento, si l'Italia vo' fa a guerra! Ma nun 'ssaie ca 'a guerra a l'Italia è oramai quistione 'e juorne e ca forse appetramente nui stammo parlanno già se sarrà 'ncuminciato a cummattere?
- 'O fatto è ca sta cosa se dice già 'a paricchio tiempo! Io credo, Federì, ca l'Italia ave paura 'e se movere.
- Ma che paura e paura! Nun dicere ciucciarie. Totò! L'Italia, aia sapè, nun à avuto maie paura 'e nisciuno...
- Intanto, Federì, o paura o nun paura, 'o ccerto è ca sta guerra è nu vero castigo 'e Dio!
- Oh, 'ncopp'a cchesto aie raggione... ma io dico po' na cosa, Totò, dico ca chiu nera d'a mezanotte nun po' venì!
- Che sfacelo! Che sfacelo! Povere figlie 'e mamma ca s'anna fa accidere comm'a ccane senza nisciuno mutivo!
- Povere mamme! Povere pate! Povere sore! Povera gente ca pe nu capriccio 'e nu regnante chiagne a llàcreme amare 'o juorno che è nata!
- [...]

⁵²⁶ Per Sandro si intende Alessandro Sisca – Riccardo Cordiferro.

- Sì, stàie frisco si cride ca 'o governo se ne 'ncarrega d'e guaie toie... E po', tu Federì, te si scurdato 'e na cosa? ... Te si scurdato ca io so' suczialista... Ccu sti'idee ca tengo se capisce ca 'j a guerra sarria 'a stessa cosa ca farne piglià pe pazzo!
 - Sì suczialista e chiesto 'osaccio, ma io... io so addirittura anarchico... Abbasta dicerte ca io so' venuto a Mereca, pe nun fa 'o suldato a l'Italia... E a 'e principie miei io nun 'nce voglio rinunzià, no, nun 'nce voglio rinunzià!...
 - Allora simmo pare e patte... noi, caro Federico, non abbiamo patria. Siamo Internazionalisti! Per noi la patria è il mondo...
 - 'A Patria pe nuie è addò 'nce putimmo abbuscà nu tuozzo 'e pane...
 - [...]
- Ma mentre cantano a squarciagola, richiamando l'attenzione di tutti i passanti nonché d'un "policeman" che si prepara a farli zittire a suon di randellate, ecco che sbuca da un angolo della strada una folla di giornalisti e tutto il quartiere è messo sossopra da queste e simili grida:
- Il Bollettino della sera! Il Telegrafo! L'Italia ha dichiarato la guerra all'Austria! La Germania che minaccia l'Italia e re Vittorio che accetta la sfida! Guerra! Guerra! Extra!...
- Totonno e Federico si guardano, allibiti, negli occhi.
- Ma, siente, Totò, tu che dice ca fanno overo?
 - A quanto pare, 'o fatto è overamente serio!...
 - Sicchè sta guerra a vonno proprio fa?
 - Federì, io credo ca già se sta facenno, pecchè, se no, 'e giornale nun putarriano stampà sti nutizie...
 - [...]
 - Giacchè 'a patria è 'mpericolo...
 - Vuò 'j a cummattere?...
 - Nun dico ca voglio 'j a cummattere, ma voglio, però essere pronto a qualuche occasione...
 - E io... io pure dico 'o stesso...
 - 'A quistione c'a patria sempre patria è...
 - Ma se capisce; certe cose nun se ponno scurdà...
 - Mannaggia 'a patria, mannaggia!

- 'A verità, si l'Italia fa a guerra, io credo ca 'o duvere nostro sarria d'aiutarla...
 - Io però sempre sicialisto resto!
 - E io anarchico sempre sarraggio!
 - Na cosa nun ave a vedè cu n'ata!
 - Ma certo! Certo! Viva l'Italia! Viva l'Italia!
 - Viva la guerra!
 - Viva la guerra!
 - Che peccato ca stammo troppo lontano, se non io 'o primmo jarria a cummattere...
 - E io pure...
 - Ma, intanto, aspettammo e vedimmo che succede...
 - Sì, vedimmo che succede...
 - Viva l'Italia nosta!
 - Viva 'o re nuosto!
- E chi sa fino a quanto sarebbe ancora continuato il gustosissimo duetto, se un tale che sentiva da un pezzo ciarlare i due amici, non lo avesse troncato gridando_
- Viva Pulcinella Citrulo!>>.

- **Sandro, *La guerra è... la guerra*, in <<La Follia di New York>>, 27 giugno 1915:**

<<[...]

Dopo tutto, caro Arturo, a restà nemico nun vale 'a pena...Nun saccio si tu àie saputo ca io so state richiamato...

- Richiamato!...
- Già... aggia parti pur'io pe l'Italia... M'attocca pure a me a 'i a guerra...
- Me dispiace... ma che 'nce vuò fa?... 'A patria s'a da servì... Ma dimme mò na cosa, Gennarì, 'nce vaie ammacare cu piacere?...

- Certo ca 'nce vaco ccu piacere... Io 'o suldato l'aggio fatte già tre anne e m'a passava buono, m'a passava... Basta dicerte ca me passaieno capurale...Però, l'uneca differenza è chesta: ca tanno guerra nun 'nce steva e mò, invece, se tratta 'e cummattere...
- Bè, caro Gennarino, fatte curaggio!...Sperammo cca n'iesce 'nsarvamiento!...
- Ma siente, Artù, si aggio 'o piacere d'ancappà nu teresco int'e granfe, t'o voglio accuncià io pp'e ffeste, t'o voglio accuncià! 'O muorzo chiù piccerillo à da essere 'a recchia! Nun te dico po' si aggio 'o piacere 'e capità quacche femmena! Le voglio fa vedè chi songo 'e taliane e che so capace 'e fa!...femmen pulpose e callose là 'nce ne stanno a bizzate! Quante me ne veneno sotto, tante anna fa 'e cunte ccu mmico...
- Tu che diavulo dice?...
- Pecchè? Te spaviente?
- Nun me spavento, ma me meraviglio ca sì tu e parl'accussì[...]>>.
- **Sandro, *La guerra tra la Germania e l'America*, in <<La Follia di New York>>, 11 febbraio 1917:**
- <<[...] Questi assassini di tedeschi 'nce vonno propeto 'ncuietà...
- Ma che vonno ppe ssapè?...
- Che vonno?... Vanno trovanoo paglia ppe cciento cavalle... dicono ca 'o munno è da essere tutto d'o loro..

- Pur'a Mereca?
- Già... pur'a Mereca... L'uneca nazione addò uno puteva sta cchiù o meno cuieto era chesta... ma nò, a quanto pare, nun stammo buono manco ccà... nu juorno o n'ato veneno 'e tedesche e chi sa che sfracelo ca succede...
- Ma 'o presidente voleva 'a pace si nun me sbaglio.. 'O presidente, un'o ddiciste tu stesso doje o tre semmane fa, vuleva fa fa a pace a tutte quante...
- Già ... 'o presidente voleva 'a pace e 'o puvariello se stà fanno a tanta mise e ppe ddicere a cchisto e a chillo ca 'a vò... ma 'o mperatore 'e Girmania 'e pace nun ne vò sapè e vò fa a guerra ppefforza...
- [...] Ma, inzomma, che vò d'a Mereca 'o mperatore 'e Germania?
- Vhello ca vo' nun 'o ddice... ma chello ca è certo è chesto ca chill'ommo tanno è cuntento quannu po' sfruculià 'o pasticciotto a quaccheduno.
- [...] E se capisce!... Si pur'a Mereca se mette a cumbattere, 'a guerra fenisce e chi pavarrà 'e ppera cotte sarrà propeto isso.
- Accussì sperammo!
- Intanto, aie visto che preparative stanno facenno?
- Io nun ne saccio niente, Pachè!
- Novaiorca è gia chiena 'e surdate... Addounche t'avuòte vie soldate.
- E pecchè tutti sti suldate?
- Pecchè s'à da fa a guerra

- Madonna mia d'o Carmene, aiutece tu!
- [...] Nun appena se sentarranno 'e prime schiuppettate, allora te voglio fa vedè che ssaccio fa
- E che vuò fa?
- Voglio combattere pur io
- Se vede, Pachè, ca tu non aie che penzà
- Quante tedesche me venarranno dint'e mmane, tante ne voglio accidere...
- [...] Aggia fa 'na stragg'e tedesche, Giesummi... aggia fa cos' e pazze, aggia fa... Io nun so ghiuto a combatterea l'italia, pecchè tengo cinquant'anne e nun m'avariano pigliato... ma 'a Mereca è n'ata cosa... Cca nun p'è necessario ca uno se veste 'e surdato ppe cumbattere. .. Ccà putarramo cumbattere tutte quante, senza cercà o permesseo a nisciuno... Anze, Giesummi, primma ca me ne scordo, damme chillo revolvero cam'ò voglio mettere in a sacca...Accussì, 'a primma ammuina ca vedo, saccio comme m'aggia rigulà.[...]>>.
- **Sandro, *La fine della guerra*, in <<La Follia di New York>>, 24 novembre 1918:**
 <<[...]fu un miracolo che Don Errico riuscì a infilare la porta e a darsela a gambe... Ma scappando, disgrazia volle, che inciampasse inavvedutamente, in una grande cesta piena di bandierini delle nazioni alleate. La cesta sobbalzò, le bandierine si sparpagliarono e Don Errico andò a battere col muso sul marciapiede.
- Chisto è nu germanese! – gridò un monello.
- Avite visto ch'è scarpesate 'e bandiere? L'ha fatto apposta!

- E' nu germanese! È nu austriaco! – si misero a gridare altri monelli e, quindi, uno dopo l'altro, i passanti.
- Sono italiano! – gridava Don Errico come un ossesso – Sono italiano! Viva l'Italia! ... Viva l'America!

Ma la folla non lo sentiva e se non lo accoppò, fu perché due “policemen” ebbero, forse pietà di lui e lo arrestarono.

L'equivoco fu chiaro il giorno dopo e Don Errico fu rimesso in libertà- Ma egli non dimenticherà mai che, per colpa di sua moglie, ha dovuto stare una notte in prigione. Sono passate circa due settimane dal giorno famoso della sua brutta avventura e ancora, infatti, egli si sfoga con gli amici:

Avite visto che m' à cumbinato muglierema? Ma io 'nce laggia fa pavà caro! Ah, sì, overo c' a guerra nun è fernuta pe me!... 'e guerre ca cumbattono ' nazione, fernesceno, nu bello juorno, ma 'nce stanno certi guerre ca nun fernesceno maie...Io, per esempio, 'a sto cummattenno 'a quinnece anne 'a guerra mia! Che brutta guerra! ... E 'nce sta na guerra chiù brutta d' o matrimonio? ...Mannaggia 'o juorno ca me so 'nzurato, mannaggia!>>.

Capitolo III

RECENSIONI E CRONACHE NEI GIORNALI NAPOLETANI ED ITALO-AMERICANI.

3.1. La critica teatrale napoletana: omertà e manierismo

Il ruolo di Gobetti

Il decennio 1910-1920, come appare evidente dai testi analizzati, è caratterizzato dall'ampio dibattito culturale e artistico sviluppatosi all'interno anche di piccoli gruppi sociali. In questo ambito certamente i periodici hanno svolto un ruolo fondamentale per la ricostruzione degli eventi, dei rapporti all'interno dei vari gruppi e degli aspetti assolutamente poco conosciuti come il Teatro del Soldato.

In verità, manca un'analisi approfondita della critica teatrale compiuta da importanti giornalisti e da letterati napoletani¹; manca un'attenta analisi della recensione teatrale e della sua struttura.

Infatti Raffaele Giglio² nota una mancanza di approfondimenti su alcune delle voci più importanti della critica teatrale napoletana, citando Riccardo Forster, giornalista e critico teatrale del quotidiano <<Il Mattino>>, colui che ha firmato le recensioni più estese e più importanti, parlando dei grandi debutti, napoletani, italiani e soprattutto esteri.

In effetti, la tendenza dei giornali e dei periodici dell'epoca, non solo napoletani, è quella di pubblicare delle colonne o rubriche "promemoria", in cui si accenna alla programmazione dei teatri, descrivendo, cioè, l'esito dello spettacolo osservato la sera precedente, inserendo nelle poche righe i nomi ed i ruoli degli attori e accennando, poi, alle repliche successive, indicando i titoli degli spettacoli in scena

¹ Senza tralasciare il contributo di Armando Rotondi su Roberto Bracco critico e giornalista: A. Rotondi, *Roberto Bracco giornalista e critico teatrale: 1888-1893*, in *La scrittura che accende la scena. Da Bracco a Troisi*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2007.

² Cfr. Cap. I, nota 198.

durante la settimana. Si tratta, solitamente, di lunghe colonne, collocate in genere all'interno della terza pagina, attraverso cui è possibile avere un'idea della quantità di spettacoli in scena a Napoli, in quali zone e della caratterizzazione dei cartelloni.

Il San Carlo viene indicato tra i primi teatri, così come il Fiorentini, all'interno di una gerarchia dei teatri più importanti di Napoli: le indicazioni riguardanti l'opera lirica sono seguite da quelle dei teatri in cui si rappresenta la commedia, o il teatro dialettale, e solo alla fine, in fondo, i programmi dei teatri di Varietà. Questa, dunque, la tendenza dei quotidiani e di alcuni periodici specializzati: proprio tra le pagine di quest'ultimi l'analisi dello spettacolo appare approfondita e, in alcune occasioni, è pubblicata sotto forma di vero e proprio saggio dedicato allo spettacolo più importante del mese.

La caratterizzazione di questi scritti critici sorprende, poiché i quotidiani si soffermano, per lo più, su un'analisi "informativa", in modo da fornire al lettore le coordinate principali, indicando il luogo ed i nomi degli attori, pubblicando, quindi, una sorta di guida alla scelta dello spettacolo, offrendo delle informazioni storico-artistiche utili al lettore e che oggi ci consentono di conoscere l'offerta teatrale di quegli anni. Solitamente questi elenchi sommari non si soffermano sulla critica allo spettacolo, che si riduce ad un'indicazione delle presenze importanti in platea e della reazione del pubblico, raramente descritto in atteggiamenti di dissenso. La reazione mostrata dal pubblico, infatti, viene riportata solo nel caso di grandi successi o di insuccessi clamorosi, dichiarati attraverso i fischi o le reazioni esplicite degli spettatori, tramandando, così, fino ai nostri giorni una valutazione non veritiera, tanto da giudicare, costantemente, la maggior parte degli spettacoli attraverso un esito positivo. Sicuramente la scelta di descrivere la reazione del pubblico è un imprescindibile elemento di confronto con la critica contemporanea; oggi, infatti, l'osservazione del giudizio espresso in platea non è messa in evidenza. La descrizione del pubblico, all'interno della critica teatrale di inizio Novecento, pur costituendo una testimonianza ineludibile della condizione artistica e della produzione teatrale napoletana, non può essere considerata del tutto veritiera e, quindi, scientificamente e storicamente non del tutto attendibile. Bisogna, dunque, operare un'attenta analisi non solo delle recensioni del tempo, ma soprattutto delle notizie e dei giudizi, per lo più anonimi, che vengono riportati sui giornali napoletani di inizio Novecento.

Attraverso l'analisi di alcuni quotidiani e periodici artistici napoletani, pubblicati durante il decennio 1910-1920, emerge fortemente il ruolo delle rubriche teatrali inserite tra le pagine di questi giornali. Infatti è interessante il confronto tra le informazioni riportate dalla stampa quotidiana e da quella specializzata, mettendo in evidenza lo spazio rivolto ad alcuni teatri piuttosto che ad altri. È utile, dunque, indicare un elenco delle principali rubriche teatrali, pubblicate all'interno dei giornali napoletani³: <<Il Mattino>> pubblica la lunga rubrica *I Teatri* che contiene l'elenco dei principali spettacoli in scena in tutti i teatri di Napoli, riportando in genere un approfondimento su uno spettacolo o pubblicando una vera e propria recensione in terza pagina, di solito firmata da Riccardo Forster; <<Il Pungolo>> pubblica la rubrica *Corriere teatrale*, che riporta l'elenco dei principali spettacoli con alcuni approfondimenti firmati da P.C.Dario; <<Don Marzio>> pubblica la rubrica *Scene e scenette*, costituita per lo più da elenchi di teatri e di spettacoli con le rispettive informazioni. Le firme ricorrenti sono quelle di Giuseppe Pagliara, direttore de <<La Maschera>>, ma assiduo collaboratore del <<Don Marzio>>⁴, oltre a quelle di Alfonso Fiordelisi e di Pasquale Trama. <<La Maschera>> presenta la rubrica *Teatri Napoletani*, all'interno della quale sono riportati gli approfondimenti solo su alcuni teatri napoletani e su alcuni spettacoli, cioè quelli considerati di maggior rilievo – di solito quelli in scena al San Carlo, Fiorentini, Politeama e Sannazaro - attraverso lunghe recensioni approfondite, quasi dei piccoli saggi, che riportano frequentemente la firma di Pasquale Parisi e, saltuariamente quella di Ugo Scalinger⁵, figlio di Giulio Massimo. Compare anche una piccola rubrica, *Operette e Varietà*, che non riporta recensioni, ma solo elenchi di spettacoli e teatri riguardanti i due generi; il settimanale, poi divenuto quindicinale, <<Cafè-Chantant>> pubblica tre rubriche, *Ci scrivono* e *Cronache napoletane*, quelle più approfondite, e *Programmi*, indicando l'elenco dei principali teatri e dei programmi

³ In appendice riportiamo i nomi dei teatri napoletani che di solito vengono analizzati in ogni singola rubrica pubblicata dai giornali citati, all'interno del decennio 1910-1920.

⁴ I due giornali, infatti, pubblicano approfondimenti e recensioni simili sugli stessi spettacoli, negli stessi giorni.

⁵ Ricordiamo che Pasquale Parisi e Ugo Scalinger lavorarono come compilatori del Teatro San Carlo di Napoli: P. Parisi, U. Scalinger, *San Carlo stagione 1913-1914*, Napoli, S. Morano, 1913. Parisi lavora come compilatore del S. Carlo anche per la stagione 1915-1916 e si occupa di Roberto Bracco: P. Parisi, *Roberto Bracco, la sua vita, la sua arte, i suoi critici*, Palermo, Sandron, 1923. Ugo Scalinger fu anche autore teatrale e sul numero di <<Piedigrotta delle Signore>>, supplemento a <<Piedigrotta Tavassi>> di settembre 1910 è pubblicato il suo testo *La falsa strada (fine di una commedia non scritta)*, pubblicato anche sul numero de <<La Canzonetta>> del 6 luglio 1912.

di Varietà in tutte le città d'Italia, compresa Napoli. Gli elenchi contengono i nomi degli artisti in scena o di quelli che scelgono un periodo di fermo, di quelli che si trasferiscono all'Estero o che rientrano in Italia, di coloro che muoiono o che si ritirano dalle scene per l'età o per vari cambiamenti nel corso delle loro vite. La rubrica *Cronache napoletane*, firmata dallo pseudonimo Coquelicot, sopravvivrà fino al 1914, per poi sparire dalle pagine del periodico, lasciando spazio alle altre due; anche <<La Canzonetta>>⁶ presenta la stessa tipologia di rubrica, *Da Napoli a...* e *Teatri nostri*, concentrando l'attenzione sul repertorio di Varietà e sulla canzone, ma non pubblicando recensioni; il giornale satirico <<Sei e ventidue>> pubblica la rubrica *A teatro*, riportando l'elenco di teatri e spettacoli a Napoli, indicandone i dati più importanti, l'esito dello spettacolo e la reazione del pubblico, il tutto in chiave spesso ironica ed aggiungendo notizie riguardanti i personaggi illustri presenti in platea. Le recensioni sono affidate alla firma di Saverio Ischia; <<La Follia di New York>>, settimanale italo-americano pubblicato a New York e rivolto agli emigrati italiani in America, presenta la piccola rubrica *Fra le quinte*, che non riporta approfondimenti, ma cita i principali spettacoli in scena a New York, evidenziando l'attenzione rivolta soprattutto alle produzioni europee, italiane o dialettali, e alle traduzioni, dedicando ampio spazio e numerose prime pagine unicamente ai debutti ed ai successi di Enrico Caruso in America. Anche la rubrica *Arte e artisti* è pubblicata sulle pagine del giornale americano e tra le sue righe emergono gli approfondimenti ad alcuni spettacoli, simili a recensioni, riguardanti soprattutto le produzioni liriche.

Questi “sommari-guida” degli spettacoli in scena in città – peraltro fonti importanti per le notizie riguardanti la mancata chiusura dei teatri a Napoli durante la Prima Guerra Mondiale - solitamente non riportano firme, per questo motivo analizzeremo per lo più le recensioni che dimostrano una struttura critica nei confronti dello spettacolo in questione e che riportano il riferimento ad un autore specifico dell'articolo giornalistico, pur non trascurando le importanti informazioni veicolate attraverso le rubriche teatrali. Peraltro, nel confronto tra queste guide teatrali, pubblicate tra le pagine dei giornali napoletani ed italiani, e quelle pubblicate dal giornale italo-americano <<La Follia di New York>>, emerge

⁶ Il direttore de <<La Canzonetta>> è Rocco Galdieri, che collabora anche con la rivista satirica <<Sei e Ventidue>> e con <<Monsignor Perrelli>>, firmandosi con lo pseudonimo Rambaldo.

fortemente la volontà della redazione americana di sottolineare, talvolta anche bruscamente e con espressioni al limite dell'etica professionale, il cattivo esito di una produzione teatrale, italiana o americana.

Se la critica teatrale napoletana ed italiana, predilige, nel caso di una stroncatura, l'escamotage della satira, pur con qualche eccezione – e lo vedremo attraverso la testimonianza della rivista napoletana <<Sei e Ventidue>> in cui compaiono non solo le guide teatrali ma anche le recensioni satiriche –, quella italo-americana, invece, non ha limitazioni nel giudizio, benché esso sia pubblicato sulle pagine di un settimanale noto agli emigrati italiani e napoletani. Alessandro Sisca, alias Riccardo Cordiferro, in effetti, in molteplici occasioni, pubblica e descrive apertamente i suoi punti di vista rispetto ad alcuni spettacoli, senza nessun limite.

Il critico teatrale Pietro Gobetti, all'inizio del Novecento, si sofferma attentamente sull'analisi della situazione della critica teatrale, all'interno di una grande eterogeneità e trasformazione che caratterizza tutta la cultura italiana, nel passaggio tra l'Ottocento ed il Novecento. Il suo punto di vista, polemico ma profondamente veritiero, descrive una situazione in cui è difficile recuperare un punto di partenza ben definito, ma soprattutto è difficile identificare i veri maestri della critica ai quali ispirarsi – che lui identifica in De Sanctis e Croce –, poiché il problema principale della critica teatrale di inizio Novecento è la formazione. Secondo Gobetti, i critici che operano sui giornali italiani e napoletani, nel passaggio tra i due secoli, sono prevalentemente autori e letterati che non hanno avuto fortuna, cioè gli sconfitti della letteratura che si trasferiscono al giornalismo facendone un mestiere di ripiego, arido e tecnico, dimostrando una mancata formazione specifica. Gobetti parla di “artigianato critico”, di un processo di analisi del prodotto artistico che va a smembrarlo, a spezzettarlo, ad analizzarlo in ogni sua singola parte, ricercando inevitabili e doverose similitudini con altri autori, spettacoli o testi drammaturgici, ma non considerando anche la visione d'insieme, l'impatto sullo spettatore ed il fattore emozionale⁷. Gobetti conduce il discorso affermando il valore di “missione”

⁷ G. Guazzotti, *Introduzione*, in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974, p. XXII: << [...] la critica teatrale è in effetti in quegli anni una consuetudine di esperti in senso artigiano, un'attività che esaurisce un compito così complesso qual è giudicare nel circolo chiuso e vizioso di una personale esperienza di palcoscenico. “Fanno la critica tecnica – nota ancora Gobetti – che è cosa tanto facile, ammassano grandi paragoni, ti trovano ad ogni momento la somiglianza con questa o quell'opera di questo o di quell'autore, nazionale e internazionale”. L'esperienza su cui questi critici fondano il proprio esercizio è nella maggior parte dei casi l'arido

rivolto al critico teatrale ma soprattutto la consapevolezza che un'operazione critica debba necessariamente distaccarsi dalle convenzioni scritte, dal giudizio arido, austero, legato a rapporti artistici, politici e di amicizia, e soprattutto dalle presunzioni intellettualistiche. Lo stesso Gobetti, proprio durante questi anni, attacca non solo Zacconi, ma lo stesso Bracco⁸.

All'interno della rivista <<Energie Nove>>, Pietro Gobetti pubblica, nel 1918, un articolo intitolato *Critica drammatica*⁹, tra le cui righe dimostra apertamente il suo atteggiamento polemico nei confronti della critica teatrale di inizio Novecento. Mostrandosi contrariato, descrive i diversi atteggiamenti assunti dal giornalista, o presunto critico teatrale, nei confronti dell'analisi degli spettacoli. Distinguendo, dunque, tra la critica che accetta tutto e quella che stronca tutto, sottolineando la disonestà di alcuni recensori, Gobetti aggiunge una sfilza di diverse tipologie di scrittura che confluiscono tutte su una modalità diffusa. Infatti, sezionare lo spettacolo significa per Gobetti riportare sulle pagine dei giornali dei giudizi accettabili solo da un pubblico ignorante e soprattutto dare spazio alla scrittura di cultori, appassionati del teatro, esclusi dal mondo letterario, o futuri impresari ed attori. Gobetti critica fortemente l'analisi dello spettacolo in assenza di competenze critiche vere e proprie, descrivendo, cioè, la tendenza del tempo di analizzare lo spettacolo attraverso semplici confronti con autori, o con opere nazionali ed internazionali, il cui ricordo possa emergere, prepotente o latente, attraverso la visione di uno spettacolo. Affermando il suo dissenso, anche nei confronti del Futurismo, movimento seguito soprattutto dai giovani, e nei confronti di Musco,

schema di una creazione mancata o l'assunzione a principi di frammentarie impressioni: un'impalcatura e un formulario astratto cui si sono abituati riportandovi quanto viene loro mostrato. Un'opera – per costoro – non è un mondo da penetrare ed interpretare, un nucleo di sentimenti e di idee che organizza in sé la tipica struttura dell'espressione drammatica e quindi se ne serve, la feconda, la informa di sé e la giustifica proprio quando se ne esprime compiutamente, ma piuttosto idee e sentimenti notati episodicamente che si distribuiscono su di uno schema astratto ad esso sovrapponendosi. Si capisce, perciò come, rimanendo lo schema sempre essenzialmente lo stesso, l'indagine loro si disperda nella ricerca del particolare, non essendoci per essi altra possibilità di individuare la sostanza di un'opera o la personalità di un autore se non confrontandone e descrivendone gli aspetti episodici. [...] A dettare le loro posizioni non è dunque la sensibilità propria del critico e dello storico che cerca, che si fa la propria direzione nell'esercizio stesso della sua funzione penetrando e interpretando la realtà di cui partecipa, ma gli atteggiamenti moralistici, le stratificazioni di gusto che si sono in essi cristallizzati>>.

⁸ Cfr. *ivi*, p. XXVI.

⁹ Cfr. P. Gobetti, *Critica drammatica*, in <<Energie Nove>>, serie I, n.2, 15.30 novembre 1918, in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., pp.99-102.

<<[...] bisogna perseguirlo coi fischi>>¹⁰, Gobetti sottolinea chiaramente in poche righe la condizione della critica di inizio Novecento: <<[...]la stroncatura completa non c'è mai perché il critico drammatico ci tiene se non altro a sembrare obbiettivo e in nessuna operazione ci può essere solo scorie, quando ci si mette in posizione dialettica. Non c'è mai la lode completa per pregiudizio di mestiere. La via di mezzo quindi; e da una parte si attenua, dall'altra si dà importanza a un fatterello da nulla, dall'altro torna la vecchia meccanica di scuola: il nostro critico è l'eterno scontento. [...] Si è dimenticato che la critica teatrale specialmente è un mezzo di elevazione del gusto del pubblico. Quello che è diventato un mestiere dovrebbe essere una missione>>¹¹.

Anche i periodici napoletani pubblicano alcuni articoli in cui ci si sofferma sull'analisi della condizione della critica teatrale rispetto al passato. Interessante il confronto riportato sulle pagine de <<La Maschera>> del 1 agosto 1910, in cui Carlo Levi firma un lungo articolo-saggio. Levi si ritrova a confrontare un giornalino fiorentino, <<Il Passatempo>>, risalente a cinquanta anni prima, soffermandosi sull'accesa e violenta critica rivolta ad alcuni spettacoli. Nel 1910 è vivo, infatti, il dibattito sulle opere francesi poiché esse incombono e caratterizzano il mercato teatrale italiano, anche all'Estero. La modalità di commento dei recensori del giornalino fiorentino sorprende Levi, che sottolinea quanto sia improbabile che un critico, nel 1910, possa descrivere con la stessa veridicità e sincerità uno spettacolo: << [...] anche allora, come oggi, i cronisti teatrali scagliavano tutti i loro fulmini contro l'importazione delle commedie francesi: anche allora erano facili alla lode, ma non meno facili alla stroncatura. [...] Se un giornalista dell'oggi osasse dir a un cantante (*genus* irritabile al massimo grado!) la quinta parte di quanto è scritto qui sopra, sentireste le proteste, le baruffe, le querele! >>¹².

¹⁰ Ivi, p. 102.

¹¹ Ivi, p. 100.

¹² C. Levi, *Come si faceva la critica*, in <<La Maschera>>, 1 agosto 1910. Come l'articolo di E.A. Butti, citato nelle pagine seguenti, anche quello di Levi viene indicato da Giovanni Antonucci, nel suo volumetto *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, p. 91. Levi, così come Butti, avevano pubblicato, in origine, i loro contributi all'interno della <<Rivista Teatrale Italiana>>. Il titolo originario del contributo di Levi è *Una questione di critica*, in <<Rivista Teatrale Italiana>>, a.II, fasc.4, marzo 1902.

Levi aggiunge, inoltre, che la critica di inizio Novecento opera una limitazione nei confronti del biasimo e della lode, pratica che, come detto, Gobetti considera un manierismo da eliminare.

La polemica fin qui accennata non appare mai esplicita e mai violenta sulle pagine dei giornali, ma approda anche al giudizio di Bracco che, nonostante sia accusato da Gobetti di essere giunto alla drammaturgia, ma soprattutto alla critica teatrale, per caso, esprime la sua “critica alla critica”. Questo il titolo di un trafiletto pubblicato sul giornale napoletano <<Don Marzio>>, nel febbraio del 1911, che riporta le parole che Bracco rivolte al direttore del giornale romano <<Il Tirso>>. L’autore napoletano sottolinea l’interessante consuetudine francese di mettere a confronto gli autori con il critico stesso, e cita il caso di Edmond Rostand e di Paul Hervien che hanno avuto la possibilità di ribattere alle affermazioni del critico, quest’ultimo interessato al confronto e soprattutto mai ribellatosi. In Italia, secondo Bracco, esistono gli autori che, da un lato, non amano ricevere delle critiche negative e dall’altro non scelgono il confronto, e quegli autori, invece, che non interessandosi della critica, vengono tacciati di onnipotente consapevolezza di sé¹³. Conclude l’articolo:<<[...] può avvenir nulla di simile in Italia? La “Critica della Critica”, conchiude il Bracco, messi di fronte, come due specchi che si riflettono all’infinito, autore e critico, potrebbe produrre in entrambi una più costante conoscenza di sé stessi, un più continuo bisogno di perfezionarsi>>.

Una profonda riflessione, polemica per certi aspetti, viene proposta da uno dei periodici artistici più innovativi, napoletano ma di fama nazionale ed internazionale, cioè il già citato <<Cafè-Chantant>>.

All’interno del primo numero del 1915, Tramontana pubblica un lungo articolo in cui si chiede se è lecito diffondere notizie assolutamente e frequentemente positive sugli artisti italiani e se questa attitudine possa giovare a questi nel loro lavoro in Patria ed all’Estero. Il giornalista, dunque, non solo sottolinea la tendenza denunciata dal Gobetti, situazione che è verificabile attraverso la lettura di qualsiasi recensione del tempo, cioè quella di parlare assolutamente e frequentemente bene di quasi tutti gli spettacoli ed artisti, attraverso formule di scrittura e di espressione standard, ma Tramontana calca la penna sottolineando anche la diffusa omertà

¹³ Cfr. - - , *Roberto Bracco e la critica della critica*, in <<Don Marzio>>, 16-17 febbraio 1911.

all'interno dell'ambiente artistico, per lo più quello legato al Varietà. La denuncia che riporta sulle pagine del <<Cafè-Chantant>> chiama in causa direttamente gli artisti, secondo una tendenza, editoriale o meno, di questo periodico, di esprimere il punto di vista anche di coloro che vivono e lavorano sulla scena. Il clima di "omertà" che serpeggia tra gli artisti del Varietà sembra essere un modo per offrire la possibilità di lavorare a tutte le produzioni e a tutti gli artisti, con il benessere degli stessi impresari e dei teatri che conoscono bene la situazione e le qualità delle compagnie, tacendo, spesso, sugli insuccessi. La coalizione del mondo del Varietà ha come scopo naturalmente il guadagno economico: i teatri evitano di parlare di insuccessi o di artisti che vengono licenziati e gli stessi artisti coprono i colleghi evitando che si diffonda la notizia. I giornali specializzati, come nel caso del <<Cafè-Chantant>>, ma anche alcuni quotidiani, descrivono raramente gli insuccessi del repertorio del Varietà, ma piuttosto elencano i nomi degli artisti e descrivono le loro performance, sottolineando il ruolo della *chanteuse*, del cantante o dell'attore in primo piano, di solito acclamati dal pubblico ed invitati a ripetere il loro numero¹⁴.

Anche il periodico artistico e teatrale per eccellenza, <<La Maschera>>, pubblica in prima pagina, nel 1912, lunghi articoli riguardanti lo stato della critica teatrale in Italia. In particolare, l'articolo che occupa tutta la prima pagina del numero datato 17 novembre 1912, appare come una delle testimonianze ineludibili all'interno dell'importante discorso sulla critica italiana di inizio Novecento. E.A. Butti firma l'intenso approfondimento¹⁵ - nei numeri successivi si parlerà della morte di Butti, già in condizioni di salute precarie¹⁶ - che appare come un vero e proprio monito

¹⁴ Tramontana, *Libertà di critica e libertà di azione*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1915, in appendice.

¹⁵ Cfr. E.A. Butti, *La critica in Italia*, in <<La Maschera>>, 17 novembre 1912. Lo stesso articolo viene citato da Giovanni Antonucci in *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp.91- 94, facendo risalire l'intervento di Butti alla fonte originaria, cioè la pubblicazione del 1901, in <<Rivista Teatrale Italiana>>, a.I, fasc.8, 16 aprile 1901. Nel 1912 la questione appare ancora scottante, nonostante sia stata osservata durante i primi anni del secolo. Una parte dell'articolo pubblicato su <<La Maschera>> è riportato in appendice al paragrafo.

¹⁶ La morte di E.A. Butti viene annunciata, in prima pagina, nel numero de <<La Maschera>> del 1 dicembre 1912. Pasquale Trama, invece, firma un lungo articolo pubblicato sul numero del 27-28 novembre 1912, all'interno de <<Il Pungolo>>, nella rubrica *Scene e Scenette*, descrivendo la malattia e la miseria degli ultimi anni di vita di Butti, il dolore ed il rammarico descritti dallo stesso nei confronti dei contemporanei. Il giornalista conclude sottolineando l'ipocrisia degli artisti e delle compagnie che, in occasione della morte di Butti, probabilmente avrebbero messo in scena alcune sue opere, per poi dimenticarle nuovamente.

accorato nei confronti di quella sezione dell'ambiente giornalistico che si dedica alla critica teatrale. Questa, secondo Butti, sembra essere costituita unicamente da incompetenti vanagloriosi che non riescono ad analizzare gli spettacoli in profondità, soffermandosi, quindi, ad un livello superficiale; consuetudine del critico, infatti, è la breve e veloce visione dello spettacolo, che comporta l'abitudine di tralasciare l'approfondimento del percorso artistico dell'autore, del regista o dell'attore. Butti sottolinea, infatti, le carenze di questa classe di giornalisti e distingue tre categorie di uomini che si affacciano alla critica teatrale: da un lato gli studenti amanti dell'arte ma bocciati a scuola, dall'altro i giornalisti che hanno preferito la critica teatrale alla cronaca, ed infine gli autori frustrati che non riescono a sfondare, come aveva già notato Gobetti.

L'assoluto potere che viene attribuito al critico teatrale, all'inizio del Novecento, secondo Butti è un'arma pericolosa che non permette una specifica ed obiettiva descrizione dello spettacolo. Questo stato di cose crea una situazione di divario tra la figura del critico teatrale, che può e deve giudicare apertamente, e spesso violentemente, ed una letteratura che non riesce a dialogare con i critici incompetenti. Il discorso sembra ricordare le condizioni della critica teatrale contemporanea, così da non meravigliarci affatto, proprio perché in una tale situazione, Butti parla, infatti, del disinteresse della Monarchia. Il confronto con la critica attiva dieci anni dopo, - ricordiamo che la pubblicazione dell'articolo di Butti risale al 1901 ed è stato poi riportato dal periodico napoletano nel 1912 - è tracciato attraverso le parole di Sebastiano Sani, il quale, ancora una volta sulla prima pagina del numero del 24 novembre 1912 de <<La Maschera>>, fornisce il suo resoconto sulla critica italiana, definendola "improvvisata". Anche Sani sottolinea l'estrema ignoranza che caratterizza i critici teatrali italiani, soprattutto i più giovani, condividendo le considerazioni di Butti, e soprattutto la suddivisione dei critici in tre tipologie. Come Gobetti, anche Sani non ha dubbi sulla natura frustrata e frustrante dei giovani letterati emarginati dall'ambiente culturale italiano, tanto da definirli <<detriti cerebrali>>¹⁷.

Si accusano, dunque, i giovani critici, e tutta la categoria, non solo di profonda ignoranza, ma si descrive anche una condizione privilegiata in cui sopravvivono coloro che vengono definiti critici teatrali, poiché hanno la possibilità di accedere

¹⁷ S. Sani, *La critica improvvisata*, in <<La Maschera>>, 24 novembre 1912, in appendice.

gratuitamente agli spettacoli, ma soprattutto, all'interno delle redazioni dei giornali provinciali, vengono considerati giornalisti in una posizione di prestigio.

Le parole di Sani, insieme a quelle dei più famosi Butti e Gobetti, descrivono in maniera allarmante la condizione della critica teatrale italiana all'inizio del secolo, e naturalmente da questa situazione non si esime neanche la critica napoletana. Se un periodico napoletano come <<La Maschera>>, riconosciuto a livello nazionale ed internazionale, riporta in prima pagina la polemica nei confronti della critica teatrale, dimostra, o almeno cerca di dimostrare, l'assoluta onestà e obiettività dei critici che scrivono tra le sue pagine. È opportuno, comunque, valutare queste recensioni con accuratezza e soprattutto considerarle come delle valide testimonianze storiche che possono essere analizzate da un punto di vista cronachistico, stilistico, storico-artistico e filologico, ma il cui giudizio è opinabile e non scientificamente comprovato del tutto. Il grande merito che rivela questa situazione eterogena e complessa, è la presenza di numerose testimonianze, attendibili o meno, che ci permettono di tracciare un percorso piuttosto preciso delle produzioni teatrali, dei generi e dei teatri attivi nel decennio 1910-1920, considerato erroneamente meno produttivo di quelli precedenti o successivi.

APPENDICE AL PARAGRAFO 3.1

La critica teatrale napoletana: omertà e manierismo

Il ruolo di Gobetti.

- Le principali rubriche teatrali della stampa napoletana 1910-1920:

I teatri in <<Il Mattino>>:

San Carlo, Fiorentini, Bellini, Sannazaro, Politeama, Mercadante, Nuovo, Fenice, San Ferdinando, Circolo Clementi, Società di Concerti "G. Martucci". Questo l'ordine di solito riportato dal giornale, in una sorta di gerarchia teatrale. In calce si aggiunge anche una postilla, dal titolo *Per questa sera*, in cui vengono riportati orari e titoli degli spettacoli e vengono aggiunti i teatri di Varietà, senza nessun approfondimento: Salone Margherita, Eden, Galleria Vittoria, Eldorado;

Corriere teatrale in <<Il Pungolo>>:

San Carlo, Politeama, Mercadante, Bellini, Nuovo, Eden, Fenice, San Ferdinando, Sala Romaniello. Il giornale pone di solito in alto i programmi del San Carlo, del Politeama e del Bellini, ma all'interno de <<Il Pungolo>> la gerarchia è variabile;

Scene e scenette in <<Don Marzio>>:

Durante l'inverno vengono riportati gli spettacoli dei teatri: San Carlo, Politeama Giacosa, Umberto I, Rossini, Mercadante, Bellini, Fiorentini, San Ferdinando, Sannazaro, Nuovo. Durante l'estate: Eldorado Lucia, Miramar, Politeama (dal 1913 comincia ad essere definito sia Real Politeama che Politeama Giacosa), Rossini, Trianon, Sala Roma, Sala Margherita, Fenice.

Il <<Don Marzio>> riporta un ordine variabile;

Teatri napoletani in <<La Maschera>>:

San Carlo, Fiorentini, Mercadante.

Ampi approfondimenti sulle prime degli spettacoli;

Ci scrivono, Cronache napoletane, Programmi in <<Cafè-Chantant>>:

Salone Margherita, Politeama Giacosa, Eden, Fenice, Teatro Vittorio Emanuele, Sala Impero, Teatro Orfeo, Teatro Rossini, Teatro Cimarosa, Gambrinus, Volta, Umberto I, Apollo, Sannazaro, Terrazza Santa Lucia, Birreria Monaco, Ritrovo Diodato, Flora Park, Partenope, Teatro Nuovo, Gaietà, Cafè Turco, Festival. Solo programmi di Varietà con elenchi degli artisti e delle loro esibizioni¹⁸;

Dietro le quinte, Arte e artisti in <<La Follia di New York>>:

Manhattan Opera House, Metropolitan Opera House, New Theatre.

- **Tramontana, *Libertà di critica e libertà di azione*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1915:** <<[...] dopo tanti anni di giornalismo artistico non sono ancora riuscito a far entrare nel cervello degli artisti quel principio utile per tutti che è la libertà critica. Fra noi altri non vi è uno che possa avere un insuccesso, non vi è uno che possa dire delle sciocchezze, non vi è un divo che non abbia le sue pecche anche nell'estrinsecazione della sua arte...donne brutte non ve ne sono come artiste che non sanno cantare non ve ne esistono. Siamo nel mondo dei cigni e delle capinere e nessun cigno ha il becco un po' troppo lungo o un po' troppo corto, e nessuna capinera è un po' spennacchiata... insomma: il mondo artistico italiano, e in particolar modo il nostro piccolo mondo, è composto di uomini e di donne infallibili. Diogene avrebbe voglia di girar con la sua lanterna per trovar il viceversa di quello ch'egli cercava...si smarrirebbe...Ora, domando io, è un beneficio per gli artisti questo parlar sempre bene di loro? Le imprese che purtroppo fanno quanti raccolgono fischi ed insuccessi possono realmente credere alla nostra infallibilità quando asseriamo che Tizio è grande e che madamigella X è immensa? Io credo di no, e credo che questo costringere un giornale di classe (il quale ha pur bisogno del danaro per dar da mangiare ai suoi redattori e per comprare carta ed inchiostro) non contribuisca a quell'elevazione per la quale tanti artisti si affannano a dire e a fare seduti comodamente ad un tavolo da caffè. [...] Io non vorrei che il nostro giornale dimostrasse all'estero che in Italia vi sono degli artisti così evoluti da

¹⁸ Per un approfondimento Cfr. tabelle in appendice in P. Sommaiolo, *Il Cafè-Chantant : artisti e ribalte nella Napoli bella époque*, Napoli, Tempo lungo, 1998.

permettergli una libertà di critica e di azione degna di uomini e non di fantocci, io vorrei che tutti trovassero, nelle nostre pagine, lo specchio fedele della vita artistica italiana. Ma a questo mio volere è legata indissolubilmente la volontà degli artisti. Guai per le nostre creatura se così non fosse! [...] Perché se io, con quel pochino di autorità che mi viene da tanti anni di giornalismo, mi azzardo a fare una critica ad un divo o ad una canterina di terz'ordine sia l'uno che l'altra giurano l'ostracismo per me e per il giornale in cui scrivo. [...]>>.

- **E.A. Butti, *La critica teatrale in Italia*, in <<La Maschera>>, 17 novembre 1912:** << [...] i diritti della critica? In Italia, a quanto sembra, essi sono sconfinati e irriducibili. Vanno dalla lode sfacciata e bugiarda all'insolenza volgare e diffamante. Si estendono alla vita privata dello scrittore, alla sua educazione morale, alla sua origine e alla sua discendenza. Giungono perfino a ingombrare la stessa sua coscienza e a devastare, quando occorra, la sua anima e a inceppare la sua libertà di pensiero. I diritti della critica? Ma sono sacrosanti come quelli dell'Onnipossente che giudica gli uomini dopo la morte! E guai a chi li contesta o cerca soltanto di limitarli e di discuterli!... questo strano stato di cose sarebbe sopportabile in un sol caso: che la critica fosse esercitata esclusivamente da uomini singolari, d'una onestà a tutta prova, d'un ingegno superiore alla media. – Ebbene: da noi invece è tutto il contrario! Se c'è paese al mondo dove la critica sia caduta in mani filistee, questo è appunto l'Italia!...La critica in Italia è divenuta infatti il monopolio di gente ignara, incompetente e spesso interessata, la quale la esercita per vanità, per malvagità e talvolta anche per calcolo: e questa gente, varia di nome e non di specie, si può dividere in tre categorie; la prima, più numerosa e più innocua, composta di studenti bocciati, di timidi adoratori della luna letteraria, facili all'entusiasmo perché l'ignoranza è madre prolifica della meraviglia (*sic*); la seconda, composta di giornalisti di mestiere, brava gente licenziata spesso dalle scuole elementari, che ha preferito la cronaca teatrale o libraria alla cronaca cittadina o al resoconto della camera e dei tribunali; la terza infine, più maligna e più saccente, composta d'autori mancati, di vanità insufficienti e insoddisfatte, di spiriti rosi dalla gelosia e dall'invidia professionali, per i quali la penna diventa falce e deve servire a livellare i prati dell'ingegno, affinché nessun fiore s'adega preminente e brilli

sopra la verde monotonia dell'erba. Mi affretto a soggiungere, perché non mi si tacci di soverchio pessimismo e forse – chi sa? – anche di mania persecutoria, che anche in Italia vive un manipolo di critici intelligenti, competenti, sapienti giusti, probi, onorevoli... e chi più ne ha, ne metta. Purtroppo però questo manipolo è così esiguo e così smarrito nel numero, che merita invero la qualifica di eccezione: e come tale non fa – secondo il vecchio dettato – se non confermare pienamente la regola suesposta. [...] Come mai in Italia si usa invece considerarla con tanta leggerezza e affidarne l'esercizio a chiunque voglia? [...] La Critica in Italia – e in ispecial (*sic*) modo la Critica teatrale che si fa su le gazzette quotidiane – è frutto d'improvvisazione, di mero impressionismo, di sintesi affrettata e inconsiderata, alla composizione della quale presiedono molti elementi estranei: come il successo del lavoro, la simpatia e l'antipatia personali per l'autore, il consentimento o il dissentimento per le idee da lui esposte, l'umore momentaneo nello scrivente e via via. [...] Un articolo critico, sereno, ponderato, esige tempo e meditazione. [...] Una delle colpe più gravi della Critica italiana è appunto questa: di non considerare quasi mai l'opera d'arte come tale, ma piuttosto come una occasione di divertimento o, peggio, come un mezzo di propaganda d'idee morali, politiche o sociali. – In Italia, quando si vuol demolire un'opera d'arte si dice semplicemente: “ è noiosa!” o “ è falsa!”. [...] Emettendo siffatti giudizi capitali, la Critica avrebbe almeno il dovere di giustificarli, non è vero? Ebbene, da noi, questo non si sa. Coloro che sentenziano, non si curano di spiegare i loro verdetti positivi o negativi. Credono forse di perdere il loro tempo prezioso, facendolo; e, con la sicurezza di tanti Salomoni, esprimono il loro giudizio, nudo e crudo; e lo gittano (*sic*) in faccia all'autore, lasciando la sua perspicacia d'indovinarne i motivi – anche quando essi stessi li ignorano!... L'opera d'arte per tal modo, arriva a conoscenza del pubblico svisata, deturpata e talvolta anche decapitata. [...] Triste condizione dell'Arte letteraria in Italia!... La critica nostra non contenta di trattarla con questa durezza sdegnosa e irriverente, si piace anche di trascurarla a favore dell'Arte forestiera! [...] L'arte letteraria in Italia, e in ispecial modo quella destinata al teatro, non ricevendo appoggio alcuno dalle leggi nazionali, né dal Monarca, né dagli uomini di governo, ha bisogno d'essere sostenuta e difesa dalla libera stampa e dal pubblico. [...] Intenda finalmente la Critica queste indiscutibili verità; e abbandoni la sua

sorda attitudine inerte od ostile, la quale non è ormai più se non un portato dell'abitudine, un preconetto verbale destituito di ogni senso e d'ogni opportunità. [...] La letteratura in Italia avrà tutto da guadagnare da un'alleanza cordiale con la Critica. E la critica diverrà finalmente ciò che dovrebbe essere, e pur troppo non è: un nobile ministero, affidato a menti esperte, perspicaci e disinteressate, esercitato per fini elevati ed estetici: una delle più benefiche manifestazioni della nuova Italia intellettuale, che ne modererà e indirizzerà a mèta gloriosa le finora incomposte e indisciplinate forze creative>>.

- **S. Sani, *La critica improvvisata*, in <<La Maschera>>, 27 novembre 1912:** << [...] la critica drammatica in Italia è la cenerentola di tutte le critiche, la più bacata, più insincera, più incompetente; un vero ricettacolo di improvvisatori impreparati ed incolti. [...] Chi si dedica, in generale, a far la critica drammatica in Italia? Butti dice: studenti bocciati, e giornalisti da strapazzo, tutti dilettanti non sempre onesti e sinceri. Verissimo, ma non è tutto. Base essenziale della critica che esce dalla non forbita penna di costoro, è l'ignoranza, intesa nel senso più vasto ed assoluto della parola. A me, che ho occasione di leggerli spesso, fanno l'effetto di una categoria di radiati, di esclusi dal grande movimento intellettuale che ha ridestato in Italia nuove energie giovanili, gagliarde e mature, ed ha infuso germi di vita nuova nel campo creativo e critico della moderna letteratura. Sono, cotesti critici petulanti, i detriti cerebrali della nuova modernità, la quale procedendo con ampia e maestosa lentezza verso un più grande avvenire, li ha eliminati ed esclusi e cacciati lontano, e li ha dispersi per sempre. [...] siedono a scranna con boria e trinciano giudizi con una disinvoltura sconosciuta per esempio al De Sanctis; si fidano dell'istinto, avventano parole e periodi contro un'opera d'arte; e se l'azzeccano è per caso. Un giudizio serio rappresenta nella loro grafologia critica il paradosso, l'assurdo, l'inconsapevole. Ma l'azzeccano una volta su mille, sì e no, di guisa che è facile prevedere quale caos di asinerie stupefacenti emerga dalla loro prosa in fondo alla quale c'è sempre una gran firma in grassetto, acciocché i lettori intelligenti sappiano senza equivoci, a chi debbono esser grati del loro buon umore [...]>>.

3.2 I critici teatrali napoletani, all'inizio del Novecento: testimonianza storico-artistica e gusto critico

Tra le firme ritrovate in calce alle numerose recensioni o all'interno delle rubriche teatrali pubblicate nei citati periodici o tra le pagine dei quotidiani napoletani, compaiono alcuni nomi di giornalisti, che sono anche autori, letterati, drammaturghi e musicisti. Sono numerosi, però, anche i casi in cui ci si trova davanti ad un vero e proprio "reticolato giornalistico", all'interno del quale i rapporti non sono univoci. Un direttore può, infatti, contemporaneamente, scrivere tra le pagine di un giornale, purché sia affine alla linea editoriale del proprio. Nella ricca presenza di questi scritti critici, o pseudo critici, è bene distinguere tra le informazioni fornite dalle rubriche teatrali e le recensioni vere e proprie. Nel caso della critica teatrale napoletana occorre considerare, dunque, solo i giornalisti che perseguono propriamente questo percorso formativo e lavorativo, firmando i loro pezzi giornalistici e riportando il nome per esteso o in sigla.

Il confronto fra le diverse figure della critica teatrale napoletana ci aiuta non solo a recuperare importanti informazioni su alcune produzioni, sugli spettacoli e sugli attori in scena a Napoli durante il decennio 1910-1920, ma indica le caratteristiche di ciascuno critico.

La prima necessaria distinzione è quella tra la tipologia di pubblicazione presente su un quotidiano di rilevante importanza come <<Il Mattino>>, e quella che invece compare sulle pagine di un periodico specializzato, che si occupa, cioè, unicamente di teatro, come nel caso de <<La Maschera>>. Tra queste due tipologie di giornali si inseriscono, poi, quei periodici artistici come il <<Pungolo>> e il <<Don Marzio>>, che sono fonte di informazioni eterogenee, o come il <<Cafè-Chantant>>, che si occupa specificatamente di Varietà.

Tra le firme più significative ritroviamo Riccardo Forster per <<Il Mattino>>, Giuseppe Pagliara, Alfonso Fiordelisi e Pasquale Trama per il <<Don Marzio>>, Ugo Scalinger e Pasquale Parisi per <<La Maschera>>, P.C. Dario per <<Il Pungolo>>, Saverio Ischia-Capri per la rivista satirica <<Sei e Ventidue>>. Alcuni documenti sono estrapolati anche dal giornale italo-americano <<La Follia di New York>>, tra le cui pagine non compaiono firme autorevoli di critici teatrali, bensì

commenti anonimi che però, riconducono sempre allo stile polemico della principale firma del giornale, ossia Alessandro Sisca-Riccardo Cordiferro.

È necessario operare un'ulteriore distinzione, attraverso l'attento confronto delle recensioni, in base al genere teatrale analizzato da ogni giornalista. In cima ad una ipotetica scala possiamo collocare Riccardo Forster e Giuseppe Pagliara, entrambi dediti all'analisi del teatro di prosa, italiano e francese, molto presenti durante i grandi eventi teatrali, nazionali ed internazionali, in scena a Napoli in quegli anni. Anche Ugo Scialinga si occupa di teatro di prosa e, nonostante l'irruenza riportata nelle sue parole, il giovane critico sembra seguire le orme dei critici teatrali napoletani più famosi. Scialinga si occupa anche del teatro dialettale, cioè di quei repertori che comunque sono inseriti all'interno del cosiddetto Teatro d'Arte, ma non della commedia napoletana di tradizione. Anche Paquale Trama, oltre al teatro di prosa nazionale, si occupa dei più importanti debutti degli autori napoletani e siciliani, da Salvatore Di Giacomo a Luigi Capuana, aggiungendo alla sua osservazione anche l'analisi dell'operetta. Per quanto riguarda, invece, l'opera lirica, Pasquale Parisi e Alfonso Fiordelisi sono le firme più famose della critica che si occupa del Teatro S. Carlo, ma anche del Fiorentini e del Bellini. Eterogeneo sembra invece lo stile di P.C. Dario, che oltre alla prosa si dedica anche all'osservazione e all'analisi della commedia napoletana, cioè di quegli spettacoli in scena presso il Teatro Nuovo.

Le firme di Riccardo Forster e di Giuseppe Pagliara sono accomunate, in quegli anni, dalla descrizione del debutto dei testi firmati da Sem Benelli, caratterizzati da antipodi persistenti che vanno dall'enorme successo internazionale alla stroncatura della critica italiana e napoletana.

La presenza di Riccardo Forster sulle pagine giornalistiche napoletane è costante durante il 1910, fino a quando il suo ruolo di critico teatrale si trasforma in quello di inviato di guerra all'Estero, per giungere alla breve direzione de <<Il Mattino>>, nel 1925. Come già detto, Raffale Giglio lamenta l'assoluta disattenzione nei confronti di questa firma; Forster appare, in effetti, come il rappresentante di una critica teatrale di stampo napoletano, che non è caratterizzata da una natura

letteraria o puramente cronachistica¹⁹. Le parole di Forster, infatti, sembrano, per la prima volta, approfondire lo spettacolo o il prodotto artistico non solo come evento mondano, ma riportano delle osservazioni critiche che approfondiscono l'analisi della drammaturgia, dell'interpretazione, della regia, fornendo al lettore ed allo spettatore una visione completa dello spettacolo in scena.

La firma di Forster compare, come critico teatrale, sulle pagine de <<Il Mattino>> con alcuni interessanti esempi, datati maggio 1910.

Nel numero del 6-7 maggio 1910, <<Il Mattino>> pubblica, all'interno della rubrica *I Teatri*, una recensione firmata da Forster, lunga quasi due colonne e dedicata allo spettacolo *L'amore dei tre Re* di Sem Benelli, in scena presso il Real Politeama di Napoli. La recensione su uno degli spettacoli che suscita grande clamore, in quel periodo, ma soprattutto grandi attese, appare, qui, non positiva. Sulla scia del successo de *La cena delle beffe*²⁰ dello stesso autore, Forster mette in guardia il pubblico che appare convinto, a priori, di un sicuro successo replicato, sottolineando, invece, l'evanescenza di una favola breve che dovrebbe essere tragedia e che invece si brucia subito sulla scena. Lo spettacolo mostra al pubblico, in realtà, un Medioevo finto, immaginifico, ed uno spettacolo basato soprattutto sulla vacua grandiosità delle immagini e delle scenografie, piuttosto che sull'attenzione rivolta allo scontro religioso e culturale che è proprio del racconto. Ciò che emerge attraverso le parole di Forster, nonostante si dilunghi eccessivamente sulla descrizione dei personaggi e sull'intreccio della trama – secondo il gusto del tempo – è l'approccio con il testo, non solo nel confronto tra i due spettacoli dello stesso autore, ma soprattutto attraverso l'attenzione rivolta agli elementi shakespeariani e dannunziani che la critica ed il pubblico sono soliti

¹⁹ Di Riccardo Forster parla anche Mathero D'Ambrosio in *Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli*, Alfredo Guida Editori, Napoli, 1990, in riferimento alla rivista *Poesia*, voluta da Marinetti. Anche il Dizionario Biografico della Treccani ci fornisce alcune notizie riguardanti la vita di Forster, descrivendo anche la sua carriera a fianco di Scarfoglio, sia come critico teatrale, ma soprattutto come inviato di guerra ([http://www.treccani.it/enciclopedia/riccardo-forster_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/riccardo-forster_(Dizionario_Biografico))).

²⁰ Numerosi e positivi sono i titoli delle recensioni e degli articoli riguardanti la messinscena de *La cena delle beffe* a Parigi. Ricordiamo, a proposito, l'articolo anonimo *La cena delle beffe: il successo della prova generale a Parigi*, in <<Il Pungolo>>, 2-3 marzo 1910. In particolare Giuseppe Pagliara, direttore de <<La Maschera>>, ma soprattutto attivissimo recensore del <<Don Marzio>> si occupa, come vedremo più avanti, durante tutto il 1910, dello spettacolo di Sem Benelli.

cogliere e ritrovare nei testi di Benelli. Da un lato Forster apprezza il parallelismo con l'autore inglese e con il contemporaneo italiano, ma lamenta esattamente ciò che accenna Gobetti all'interno della sua polemica, cioè la tendenza all'analisi dello spettacolo basata unicamente su riferimenti e sui paragoni con altri autori, tralasciando l'effettiva e puntuale osservazione di ciò che si osserva sul palcoscenico²¹.

Diversi sono i punti negativi evidenziati dal critico all'interno dello spettacolo che, invece, viene costantemente pubblicizzato positivamente, atteso come il secondo successo di Benelli, dopo il debutto de *La cena delle beffe*. Gli elementi negativi, sottolineati da Forster, riguardano non solo la drammaturgia²², ma anche la scenografia²³, la contestualizzazione storica e soprattutto la recitazione, considerata pessima. Forster, infatti, afferma che <<[...]la recitazione di *L'Amore dei tre re* fu mediocrissima, ma non era facile impresa ravvivare la monotonia di tutti quei personaggi forzati a sgranare un continuo rosario di similitudini, di immagini, di frasi non peregrine, a declamar squarci descrittivi, piccole ballate e a rivelarsi con auto-definizioni>>²⁴.

La conclusione della recensione, però, dimostra l'obiettività critica di Forster che rivela il grande successo di pubblico, le ripetute chiamate dell'autore sul palcoscenico, testimoniando, quindi, l'attesa nei confronti di questo spettacolo che, analizzato attraverso una critica coerente e sincera, appare effettivamente debole ed ancora, all'inizio del nuovo secolo, proiettato verso una caratterizzazione melodrammatica. La testimonianza di Forster rappresenta un esempio di critica obiettiva che non esalta l'evento artistico o lo spettacolo in se stesso, ma ne evidenzia anche le lacune e le debolezze, invisibili al pubblico, il cui giudizio è ormai offuscato dal clamore di un successo precedente.

²¹ R. Forster, *L'amore dei tre re di Sem Benelli al R. Politeama*, in <<Il Mattino>>, 6-7 maggio 1910, in appendice.

²² *Ibidem*, in appendice.

²³ *Ibidem*: <<[...] nella sala, sulla terrazza, e nella cripta del castello, visionariamente costruito, senza solida architettura, da Sem Benelli, il predato Archibaldo, re barbaro domato nell'anima cristianizzata dai soffi e dalle cortesie della terra latina, di cui crede esser padrone ed è schiavo, ma rimasto feroce e sanguinario negli istinti primordiali fiuta prima, poi scopre e infine vendica l'adulterio commesso da Fiora, sposa di Manfredo, con Avito>>.

²⁴ *Ibidem*.

All'interno del numero del 28-29 maggio 1910, ritorna la firma di Riccardo Forster, in occasione di un'approfondita analisi de *Il Piccolo Santo* di Bracco, inteso nella sua natura testuale e letteraria, piuttosto che scenica. Infatti la recensione sembra essere, qui, rivolta al testo, al racconto, ai personaggi, elementi su cui il Forster si sofferma attentamente, all'interno di due colonne, ritornando spesso sul concetto dell'oscurità, cioè su quell'elemento di non chiarezza e di mistero che pervade i personaggi creati da Bracco.

La firma di Giuseppe Pagliara, direttore de <<La Maschera>>, compare raramente tra le pagine del periodico, ma più frequentemente tra quelle del <<Don Marzio>>, giornale napoletano con cui collabora assiduamente. Gli articoli, spesso in prima pagina, che il giornalista firma come direttore, sono dei veri e propri editoriali, che riguardano importanti eventi o grandi nomi del mondo artistico, come nel caso della morte di Gerolamo Rovetta; è bene, dunque, ribadire, che Pagliara e Forster possono essere considerati le più importanti firme della critica teatrale napoletana, nel corso del decennio 1910-1920.

Pagliara scrive sulla prima pagina del numero del 24 marzo 1912 de <<La Maschera>>, riguardante il debutto de *Il Piccolo Santo* di Bracco. Durante il 1910, al critico vengono affidati numerosi articoli previsti al Fiorentini, Sannazaro e Politeama Giacosa, raramente anche al Nuovo. Anche Pagliara, come Forster, pubblica numerose recensioni riguardanti lo spettacolo *L'amore dei tre Re* di Sam Benelli, oltre agli articoli che raccontano i debutti legati a Roberto Bracco e al grande evento francese in Italia, cioè lo spettacolo *Chantecler*²⁵.

L'insuccesso dello spettacolo *L'amore dei tre Re* delude le attese della critica teatrale napoletana ed italiana, nonostante, come già detto²⁶, il pubblico sia influenzato notevolmente dal successo dello spettacolo precedente, firmato dallo stesso Sem Benelli. In effetti *L'amore dei tre Re* sembra caratterizzare l'intera stagione 1909-1910, ed anche la successiva; Giuseppe Pagliara lascia un'importante testimonianza di ciò che avviene, prima sul palcoscenico del teatro Argentina a Roma, e poi su quello del Politeama Giacosa di Napoli.

²⁵ Di questo spettacolo e dei debutti delle opere di Bracco si parlerà nel prossimo paragrafo. Per quanto riguarda *Chantecler* quasi tutte le firme citate in questo paragrafo scrivono dell'atteso spettacolo a Napoli ed in tutta Italia.

²⁶ In riferimento alla recensioni di Riccardo Forster.

<<Il Pungolo>> del 2-3 marzo 1910 aveva, precedentemente, descritto il successo della prova generale de *La cena delle beffe* a Parigi, dimostrando quanto il pubblico italiano fosse influenzato da un successo francese riguardante un testo drammaturgico nostrano: l'articolo, anonimo, descrive il teatro "Sarah Bernardt" gremito, la stessa attrice presente nel cast dello spettacolo, in scena nella traduzione francese di Jean Richepin. Il pubblico acclama i quattro atti dell'intero spettacolo – l'articolo sottolinea le lodi degli spettatori esternate anche durante le pause tra gli atti – ma la critica rimane in parte scettica sulla traduzione e sull'approfondimento del testo da parte dei Francesi, pur descrivendo uno spettacolo comunque di grande successo²⁷.

Pagliara firma, invece, l'articolo del <<Don Marzio>> del 17-18 aprile 1910, in cui descrive l'allestimento dello spettacolo successivo, *L'amore dei tre Re*, in scena presso il teatro Argentina di Roma. Il lungo articolo, che occupa tre colonne, riporta, ancora una volta eccessivamente, l'intera trama, ed è diviso in piccoli paragrafi: il secondo, dal titolo *L'esito, le impressioni*, entra finalmente nel vivo della critica. Sarebbe opportuno cominciare dalla fine, ossia dall'ultima frase pubblicata da Pagliara: << [...] l'esecuzione eccellente. Messa in scena meravigliosa (*sic*)>>. Queste parole devono essere confrontate con quelle poste all'inizio della sezione critica dell'articolo: << è meglio dirlo subito, senza cercare la frase adatta che copra o nasconda la verità dell'impressione ricevuta dal pubblico di questo nuovo poema tragico di Sem Benelli; il successo è mancato>>. L'esempio riportato da Pagliara evidenzia un contrasto profondo tra il risultato scenico, acclamato dal pubblico, e sottolineato dallo stesso giornalista a chiusura del pezzo, e la valutazione critica della trasposizione scenica del testo e dei valori contenuti in esso. Secondo Pagliara, dunque, l'insuccesso non è dovuto alla grandiosità dell'allestimento che il pubblico ammira ma soprattutto è caratterizzato dal fatto che << [...] i personaggi dell' " Amore dei tre re" vivono, certo più nella mente del poeta che nell'azione da lui immaginata. Essi non si rivelano mai nella completa evidenza della loro personalità. Vagolano in una nebbia di sogno e di mistero:

²⁷ Cfr. - -, *La cena delle beffe: il successo della prova generale a Parigi*, in <<Il Pungolo>> 2-3 marzo 1910.

pronunziano parole, che se pur sono belle nei bellissimi versi, mai danno un palpito di emozione sincera. [...]»²⁸.

Il percorso intrapreso nell'analisi dello spettacolo di Benelli è interessante all'interno del discorso di approfondimento sulla critica teatrale napoletana, poiché è possibile evidenziarne stili e tendenze, all'inizio del Novecento, oltre a testimoniare la presenza di determinati spettacoli, nazionali ed internazionali, in scena in Italia e a Napoli.

<<Il Pungolo>> appare una fonte ineludibile di notizie sulla critica, poiché pubblica quotidianamente lunghe recensioni, firmate o anonime, attraverso cui è evidente l'impegno di questi tre critici – Pagliara, Fiordelisi, Trama – che forniscono al lettore un ampio panorama di osservazione sul teatro napoletano del tempo.

Il racconto critico dell'insuccesso di Benelli si protrae anche nella città partenopea: dopo la violenta delucidazione (anonima), pubblicata sulle pagine de << Il Mattino>> del 17-18 aprile 1910²⁹, dedicata ancora al debutto romano, Pagliara ci svela cosa avviene sulla scena del Politeama Giacosa di Napoli. Nel numero del 4-5 maggio 1910, contemporaneamente alla pubblicazione dell'articolo firmato da Riccardo Forster su <<Il Mattino>>, le due colonne firmate da Pagliara sul <<Don Marzio>> appaiono come la summa di importanti considerazioni, non solo in riferimento a questo spettacolo, peraltro preso a modello e ad esempio di una situazione artistica ricorrente, ma soprattutto nei confronti di una parte della critica onesta e colta che fortunatamente è riuscita a tramandarci delle testimonianze corrette, sostenute, oggi, anche dall'attento confronto tra le diverse firme.

Ancora una volta, anche a Napoli, il pubblico applaude allo spettacolo, ma stavolta l'ironico Pagliara non si esime dall'affermare prepotentemente la sua idea, sottolineando apertamente l'evidente contrasto tra giudizio del pubblico e quello della critica, soprattutto davanti ad uno spettacolo che ha deluso le aspettative dei palcoscenici italiani. Sostenendo la linea intrapresa da Forster e da <<Il Mattino>>, anche Pagliara denuncia la tendenza a “gonfiare” eccessivamente le aspettative del pubblico, probabilmente nella consapevolezza della scarsa qualità di un prodotto

²⁸ G. Pagliara, *L'amore dei tre re di Sem Benelli all'Argentina*, in <<Don Marzio>>, 17-18 aprile 1910.

²⁹ - -, *L'amore dei tre re di Sem Benelli*, in <<Il Mattino>>, 17-18 aprile 1910, in appendice.

firmato da un autore dalle grandi doti, rivalutando ripetutamente i successi conseguiti precedentemente. L'elemento che però caratterizza fortemente l'articolo firmato da Pagliara è l'attenzione rivolta soprattutto al pubblico napoletano: gli spettatori partenopei, infatti, sono temuti e vengono considerati come la grande prova per gli artisti e per gli autori nazionali ed internazionali. Pagliara sottolinea la "bontà" del pubblico napoletano che non lesina gli applausi finali, considerati semplicemente una dimostrazione di "buona ospitalità", anche quando, alla fine del terzo atto il teatro è già quasi vuoto. La <<cortese cordialità>> del pubblico napoletano, come la definisce Pagliara, non impedisce al critico di rivelare tutta la verità su questo spettacolo, e di affermare, all'unanimità, il giudizio completamente diverso della critica. Il giornalista elenca con grande precisione tutti gli elementi negativi dello spettacolo, dal desiderio di Benelli di un immediato e secondo successo, tralasciando la cura e l'attenzione al nuovo testo, sicuro di una ripetuta e duplice accoglienza da parte del pubblico, alla descrizione della tragedia come gelida, vacua, intravista dall'autore ma poi dimenticata e non approfondita³⁰. Pagliara non nasconde il dissenso ed il dispiacere nei confronti di un autore che avrebbe potuto giocare meno sulla fama e sul successo di pubblico e rivolgere, invece, una maggiore attenzione alla qualità del suo prodotto artistico.

Nel 1911 la firma di Pagliara persiste tra le pagine del <<Don Marzio>> ma diminuisce fortemente la sua presenza, dedicandosi ad autori come Libero Bovio e Salvatore Di Giacomo.

Sulle pagine del <<Don Marzio>> del 15-16 gennaio 1911, il critico firma la recensione dedicata al testo di Di Giacomo, *Quando l'amour meurt*, in scena al Nuovo. Ancora una volta il giornalista distingue nettamente la reazione del pubblico dal giudizio critico, affermando che le triplici chiamate alla ribalta di Di Giacomo non possono influenzare l'osservazione limpida ed approfondita del prodotto artistico. Nonostante la grandiosità della produzione di Di Giacomo, stavolta questo spettacolo sembra non eccellere, o per lo meno il giudizio del critico non sembra essere del tutto positivo: egli sottolinea, infatti, la grande capacità dell'autore napoletano di permeare le sue opere, sul testo ed in scena, attraverso un profondo realismo, così da comunicare grandi emozioni al pubblico. Secondo

³⁰ G. Pagliara, *L'amore dei tre re di Sem Benelli al Politeama Giacosa*, in <<Don Marzio>>, 4-5 maggio 1910, in appendice.

Pagliara, sembra che Di Giacomo abbia, stavolta, voluto solo accennare alla realtà, distogliendo, però, l'attenzione dalla vita reale e volgendo lo sguardo nei confronti di qualcosa di nuovo. Pagliara afferma che lo spettacolo sembra coperto da una sottile patina di realtà ed invece decade nella melodrammaticità affettata che persiste ancora sulla scena italiana³¹. La firma di Pagliara compare anche nella recensione di *Malia*, testo di Luigi Capuana, tradotto in napoletano da Libero Bovio ed in scena al Nuovo. Il giornalista sottolinea la natura del lavoro di Bovio, poiché non si tratta di una traduzione integrale bensì di una <<riduzione napoletana>> del testo originario. Grandi lodi nei confronti del lavoro letterario da parte di un Pagliara finalmente non polemico, ma estremamente positivo nei confronti del giudizio sull'operazione testuale e scenica³². Infatti, il giornalista si dilunga, nella prima parte della recensione, in un approfondimento del testo e soprattutto si sofferma sull'operazione di riduzione e di traduzione testuale, sottolineando un concetto interessante, cioè la differenza tra il popolo napoletano e quello siciliano. I Napoletani, nonostante l'estremo interesse nei confronti della superstizione, emergono, attraverso le parole del giornalista come un popolo appartenente ad un mondo fortemente più evoluto rispetto alla condizione culturale e sociale della Sicilia descritta tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo³³.

Lo spettacolo di Capuana, riprodotto da Bovio, riscuote un grandissimo successo a Napoli, tanto da essere recensito ripetutamente anche da <<Il Pungolo>>, giornale che riporta un lungo articolo firmato dallo stesso Luigi Capuana. In realtà il giornale pubblica l'intera lettera che Capuana indirizza a Bovio, complimentandosi, con viva ammirazione e commozione, per l'operazione di traduzione ed adattamento dall'ambiente e dalla lingua siciliana al mondo napoletano. La lettera

³¹ G. Pagliara, *Quand l'amour meurt di Salvatore Di Giacomo al Nuovo*, in <<Don Marzio>>, 15-16 gennaio 1911, in appendice.

³² G. Pagliara, "*Malia*" di L. Capuana ridotto in napoletano da Libero Bovio, al Nuovo, in <<Don Marzio>>, 29-30 gennaio 1911: <<[...] Il Bovio non ha inteso ridurre l'azione scenica siciliana in un'azione scenica napoletana: ha voluto dare caratteri e segni napoletani alle persone e alle cose del dramma siciliano; ha saputo imprimere al suo lavoro di riduzione un'impronta quasi personale, che si rivela a noi nello studio coscienzioso e illuminato, con cui ha rifatta e ricostruita tutta la parte episodica del dramma conferendole una fisionomia nuova e diversa[...]>>.

³³ *Ibidem* : << [...] il popolo nostro crede un po' meno ai terribili effetti della fattura che non il popolo siciliano. Un po' meno, dico, poiché anche qui, ancor oggi, la superstizione fa le sue vittime: ancor oggi, qui, qualcuno è convinto, in certe circostanze, di essere sotto il dominio di un influsso straordinario e soprannaturale. Un po' meno diffusa oggi, qui, la credenza del potere degli stregoni e delle fattucchiere: più libero lo spirito dalle superstizioni di un tempo [...]>>.

di Capuana è un importante documento che, oltre ai citati complimenti, riporta i nomi degli artisti della compagnia, ma soprattutto cita le trasformazioni subite dai personaggi originari, tanto da essere caratterizzata da una vena di approfondimento critico, grazie alle parole riportate dallo stesso autore, spettatore all'interno della platea del Teatro Nuovo³⁴.

Le due firme ricorrenti, all'interno delle pagine del periodico artistico napoletano ma di fama nazionale, <<La Maschera>>, sono quelle di Ugo Scalinger e di Pasquale Parisi, ricordati anche come i compilatori delle stagioni del Teatro San Carlo.

Ugo Scalinger, figlio del più famoso Giulio Massimo, firma con un'abbreviazione – *scal...* - alcune delle più interessanti recensioni pubblicate tra le pagine de <<La Maschera>>³⁵. Anche le parole di Scalinger sembrano finalmente presentare una critica coerente, in cui lo spettacolo è esaminato a fondo. Nonostante nella recensione di Scalinger manchi il confronto tra i testi, che ritroviamo invece nelle grandi firme, e nonostante il critico de <<La Maschera>> si soffermi eccessivamente sulla trama e sui personaggi, l'incipit e la conclusione delle sue recensioni rivelano una profonda considerazione critica. In effetti, caratterizzare l'intera recensione unicamente attraverso il racconto approfondito della trama e delle relazioni tra i personaggi rende vano il compito di questa tipologia di scritti

³⁴ L. Capuana, *Per Malia in dialetto napoletano*, in <<Il Pungolo>>, 30-31 gennaio 1911, in appendice.

³⁵ Numerose sono le recensioni e le analisi degli spettacoli che non riportano firma. All'interno di questa ricerca si sceglie di analizzare solo quelle firmate, pur non tralasciando le altre, ma destinando ad un nuovo e futuro approfondimento anche gli scritti critici anonimi.

critici, presentando un giovane Scalinger³⁶ che certamente non è contrassegnato dalla stessa eleganza dello stile riportato da Forster, più anziano e con maggiore esperienza. Ciò che colpisce è, però, il suo stile, che, si caratterizza per la semplicità di espressione linguistica e per il piglio diretto, non tralasciando l'analisi approfondita dello spettacolo.

Una conferma è la recensione pubblicata sul numero del 30 gennaio 1910 de <<La Maschera>>: si tratta dello spettacolo *Una dinastia*, farsa in tre atti di Alberto Orsi, in scena il 25 gennaio 1910, presso il teatro Fiorentini di Napoli, con la compagnia Galli-Guasti. Scalinger non si esime dal definire il testo di Orsi né una farsa, né una commedia, bensì una delle cose più stupide che abbia mai visto, poiché <<[...] nulla è in questa *Dinastia* che si salvi e che salvi e giustifichi l'autore>>³⁷.

Ancora una recensione firmata da Scalinger, all'interno del numero del 13 marzo 1910, presenta la stessa struttura: la prima parte, dedicata alle considerazioni, stavolta positive, sullo spettacolo in questione, si dilunga sul genere del vaudeville. Il *corpus* centrale della recensione è ancora caratterizzato dal racconto della vicenda, di lunghezza eccessiva poiché occupa ben due colonne. Il giudizio di Scalinger riguarda lo spettacolo *Noblesse Oblige*, 3 atti di Hennequin e Veber, rappresentato al Fiorentini di Napoli, dalla compagnia Mariani Calabresi, il 4 marzo 1910. Il giornalista si sofferma sulle qualità ormai decadenti del genere, considerando negativamente il vaudeville inglese o tedesco, persino quello

³⁶ Ugo Scalinger è nato nel 1888, quindi nel 1910 ha 22 anni. Alcune notizie sul figlio di G.M. Scalinger si ritrovano sul sito www.aib.it, creato dall'Associazione Italiana Bibliotecari. Alberto Petrucciani riporta queste notizie all'interno del Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo. Padre e figlio, infatti, lavorarono all'interno delle biblioteche napoletane, G.M. Scalinger presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, all'interno della Sezione "Lucchesi Palli" che sarà in seguito gestita da Salvatore Di Giacomo, e il figlio presso la Biblioteca Universitaria di Napoli : << [...]dopo la sua morte entrò nelle biblioteche il figlio Ugo (Napoli 25 aprile 1888-?), apprendista distributore alla Biblioteca universitaria di Napoli dal 16 ottobre 1907. Superato brillantemente l'esame di abilitazione l'anno successivo, venne nominato ordinatore/distributore di 6^a classe dal 1° gennaio 1909, rimanendo alla Biblioteca universitaria, salvo per un periodo (marzo 1909-maggio 1911) alla Biblioteca San Giacomo. Vinse anche il concorso per alunno di seconda categoria negli archivi di Stato, nel luglio 1913, ma non accettò la nomina all'Archivio di Firenze. Conseguita nel frattempo la laurea, lasciò le biblioteche, verso il 1914, passando al Ministero degli interni e in seguito, come primo segretario, all'amministrazione dei musei e gallerie, venendo distaccato per molti anni (almeno dal 1923 al 1941) alla Direzione generale delle antichità e belle arti. Si dedicò anche al giornalismo e alla critica teatrale e musicale>>.

³⁷ U. Scalinger, *Una dinastia*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910, in appendice.

francese, ormai passato di moda. Ciò che colpisce positivamente il giornalista è sicuramente l'approccio elegante di questo spettacolo che, per la prima volta, non si sofferma incessantemente sul concetto di adulterio, così tanto caro al pubblico, e soprattutto elimina uno di quegli elementi che, secondo Scialinga, aveva reso ormai decadente il genere del vaudeville, rispetto al passato, cioè la degenerazione della trama attraverso elementi pornografici³⁸.

La constatazione critica del giovane Scialinga riporta una lingua schietta che utilizza anche aggettivi – come “stupido – di uso quotidiano ma che permette al lettore un facile approccio con una scrittura non altisonante. Scialinga, inoltre, non approfondisce, come detto, il riferimento ad altri autori, perseguendo quella tendenza che auspicava Gobetti, ma non dimentica mai di far riferimento al confronto tra diversi testi e spettacoli dello stesso autore, studiandone approfonditamente l'evoluzione drammaturgica e scenica, probabilmente perché ne è stato spesso spettatore.

La presenza della scrittura di Scialinga persiste durante tutto il 1910, nonostante la firma scompaia durante gli ultimi mesi dell'anno e ricompaia prepotentemente durante il 1912³⁹, affiancato dall'onnipresente Pasquale Parisi, il quale si occupa per lo più dell'opera lirica, delle stagioni del San Carlo e del Bellini. Scialinga, invece, recensisce, in genere, gli spettacoli in scena negli altri teatri, come il Fiorentini, il Politeama ed il Sannazaro, dedicandosi, a volte, anche al teatro dialettale.

Il 31 dicembre 1912 il giovane critico pubblica e firma in prima pagina un lungo articolo dedicato a Roberto Bracco. In realtà, leggendo l'articolo, dedicato al testo

³⁸ L'espressione utilizzata da Scialinga non è identificabile con quella contemporanea, bensì è indispensabile valutare le considerazioni del giornalista secondo una contestualizzazione culturale ed artistica legata agli anni di passaggio tra i due secoli. U. Scialinga, *Noblesse Oblige*, in <<La Maschera>>, 13 marzo 1910, in appendice.

³⁹ I numeri de <<La Maschera>> consultati sono quelli dell'annata 1910, conservati presso la sezione “Lucchesi – Palli” della Biblioteca Nazionale di Napoli, e quelli dell'annata 1912, conservati presso l'Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma. Non abbiamo, dunque, la possibilità di confronto con i numeri dell'annata 1911 e con quelli successivi, soprattutto quelli pubblicati durante la Prima Guerra Mondiale, poiché non recuperabili o inesistenti. Il periodico cambia formato e nel 1912 appare impaginato in dimensioni maggiori.

Nemmeno un bacio, Scalinger fa una vera e propria analisi del testo e dei personaggi, più di stampo letterario che non scenico⁴⁰.

Nel 1910 la firma di Pasquale Trama, all'interno delle pagine del <<Don Marzio>>, è poco frequente, ma dal 1911 il critico e giornalista comincia a firmare numerose recensioni, nonostante gli siano affidati soprattutto gli articoli riguardanti le serate e gli eventi teatrali, per poi concentrarsi, negli anni successivi, anche sul teatro dialettale, evitando, così, di interferire nelle pubblicazioni di Pagliara.

Uno degli spettacoli recensiti da Trama è il *Congedo*, firmato dall'autore e critico teatrale Renato Simoni, evento svoltosi presso il teatro Sannazaro di Napoli, nell'aprile 1911. Ben dieci chiamate sul palcoscenico dimostrano il successo di pubblico dello spettacolo che è evidenziato anche dalle parole di Trama: linguaggio giornalistico scarno e diretto, il critico ritorna all'uso del racconto della trama che, invece, negli scritti di Fiordelisi è assente. Ancora una volta l'attenzione al pubblico napoletano è preponderante, poiché il critico sottolinea il "potere" artistico degli applausi della platea partenopea⁴¹.

Nel 1912 lo stesso Trama recensisce il testo dello stesso Giuseppe Pagliara, che, come già detto, oltre ad essere direttore de <<La Maschera>> del <<Don Marzio>>, è anche autore. In questo caso Trama recensisce il volume pubblicato⁴² nel 1911, dilungandosi moltissimo sulla trama, ma soprattutto descrivendo Pagliara come un <<delicato e pensoso poeta napoletano>>⁴³: il successo editoriale di questo volume, soprattutto all'interno dei salotti culturali napoletani, sembra eccessivamente "gonfiato" dalle parole del collega che pubblicizza l'opera di Pagliara sullo stesso giornale in cui i due critici scrivono.

Tra le numerose serate dedicate a grandi attori, recensite anche nel 1912 e 1913 da Trama, compaiono anche gli articoli riguardanti lo spettacolo *Amuri foddì* di Amleto Palermi, in scena al Fiorentini, nel 1912, dimostrando il frequente interesse

⁴⁰ U. Scalinger, *Nemmeno un bacio di Roberto Bracco*, in <<La Maschera>>, 31 dicembre 1912, in appendice.

⁴¹ P. Trama, *Congedo di Renato Simoni al Sannazaro*, in <<Don Marzio>>, 23-24 aprile 1911, in appendice.

⁴² In fondo all'articolo la nota indica l'edizione del volume: G. Pagliara, *Don Giovanni. Dramma in quattro atti, in versi*, Napoli, Editore Riccardo Ricciardi, 1911.

⁴³Cfr. P. Trama, *Il successo di un poema. Il D. Giovanni di G. Pagliara*, in <<Don Marzio>>, 11-12 febbraio 1912.

del giornalista nei confronti anche del teatro dialettale siciliano, e *Lisistrata* al Politeama nel 1913.

Il critico descrive la trama dell'intero spettacolo del giovane Palermi, ambientato in Sicilia: Trama rimane colpito violentemente dal finale della storia che vede la protagonista, Mara, dilaniata dai mastini. Lo spettacolo viene recensito più che positivamente ma si avverte la difficoltà del critico nell'operare un'osservazione profonda nei confronti di una cultura che lui considera, tra le righe, atavica e lontana dal mondo metropolitano partenopeo⁴⁴.

Nel febbraio 1913 Trama recensisce anche lo spettacolo *Lisistrata*, in scena presso il Politeama di Napoli. In questo caso il critico approfondisce il genere dell'operetta, ma la recensione, peraltro breve rispetto alle precedenti, sembra superficiale. La scrittura ricalca una lingua italiana che non ha nulla di tecnico, né presenta un'eleganza di stile pur nella sua aridità giornalistica. Il livello, dunque, si abbassa notevolmente, ed il giornalista spende alcune righe per sottolineare l'importanza dei costumi nel genere dell'operetta, elemento che in passato non era sottovalutato, ma che le compagnie moderne non rispettano. Il critico sembra aver fissato degli appunti ed averli rielaborati velocemente per pubblicare in fretta, ma ci lascia, comunque, la testimonianza del favore del pubblico, i nomi degli attori della compagnia, il luogo ed il genere teatrale in scena in quel determinato teatro⁴⁵.

Pasquale Parisi e Alfonso Fiordelisi firmano, invece, le recensioni dei più importanti spettacoli di opera lirica, in scena soprattutto al Teatro S. Carlo, ma anche in altri importanti teatri della città, luogo di incontro della nobiltà e della ricca borghesia napoletana: Parisi sulle pagine de <<La Maschera>>, Fiordelisi su quelle del <<Don Marzio>>.

La firma di Pasquale Parisi è quella che compare più frequentemente tra le pagine del periodico, all'interno di ogni numero del giornale, sia in calce alle recensioni, sia a chiusura degli articoli che riguardano anche i concerti della Società "Giuseppe Martucci". L'evoluzione del suo operato giornalistico è interessante, nonostante si possano confrontare solo due annate del periodico, cioè quella del 1910 e del 1912.

⁴⁴ P. Trama, *Amuri foddì di Amleto Palermi al Fiorentini*, in <<Don Marzio>>, 2-3 marzo 1912, in appendice.

⁴⁵ P. Trama, *Lisistrata al Politeama*, in <<Don Marzio>>, 13-14 febbraio 1913, in appendice.

Parisi attraversa un'intera stagione teatrale del San Carlo, di cui si occupa specificatamente attraverso le recensioni, lasciando non solo una testimonianza approfondita delle opere in scena presso il più importante teatro della città, citando i maestri, gli interpreti ed i registi, ma anche descrivendo accuratamente un vero e proprio diario della decadenza in cui verte il teatro San Carlo nel 1910.

Lo stile scrittoria di Parisi è apertamente polemico, denigratorio, distruttivo, non lascia spazio ad un'eventuale possibilità di ripresa da parte del teatro San Carlo, ripresa considerata non solo in riferimento al repertorio, ma soprattutto all'Impresa stessa che gestisce la struttura e la direzione artistica. Nella lettura della recensione vera e propria, ciò che colpisce particolarmente è l'incipit di questi pezzi giornalistici, che diventa vera e propria testimonianza storica, poiché solitamente, proprio in apertura, Parisi dimostra apertamente il suo dissenso nei confronti dell'organizzazione dello storico teatro napoletano. Inoltre, una specifica caratteristica delle sue recensioni è l'immane riferimento al pubblico napoletano, il quale diventa protagonista della maggior parte di queste pubblicazioni, nonostante sia accusato di essere eccessivamente pretenzioso ma, nello stesso tempo, di non comprendere a fondo quando uno spettacolo non sia degno di calcare le scene. Il riferimento è diretto alla descrizione di un pubblico culturalmente e socialmente specifico, quello del San Carlo, presente durante una stagione che Parisi conclude con un lungo articolo, pubblicato il 1 maggio 1910, in cui il resoconto sulla stagione del San Carlo è decisamente disastroso. Infatti, nell'ottobre 1910, durante la riapertura della stagione, la firma di Parisi non compare nelle recensioni riguardanti gli spettacoli in scena – sembra, peraltro, che il periodico tralasci volutamente il programma di questo teatro – ma il critico firma, invece, alcuni articoli in cui confluisce l'analisi critica di altri due teatri napoletani, il Mercadante ed il Bellini, anch'essi caratterizzati dal repertorio lirico.

L'annata del 1912, infatti, riporta sulle pagine del periodico l'attenzione di Parisi nei confronti ancora del Mercadante e del Bellini, i cui resoconti sono frequentemente positivi. Parisi, dunque, descrive, dopo il 1910, raramente gli spettacoli in scena al San Carlo – e quando lo fa i toni sono decisamente smorzati e asettici rispetto al passato⁴⁶ - tanto da ritrovare, a volte, la firma di Scaligner in

⁴⁶ Anche nella lunga recensione, pubblicata nella prima pagina del 7 aprile 1912, in cui Parisi recensisce *L'Arlesiana* di Francesco Cilea, al San Carlo, pur confermando una buona ripresa della

calce a recensioni negative, riguardanti proprio il San Carlo, cioè un teatro ed un repertorio che di solito il giovane giornalista non recensisce, almeno durante i primi tre anni del decennio, dimostrando l'apparente allontanamento del Parisi dal repertorio del San Carlo.

Nel gennaio 1910, il debutto disastroso della *Bohème* scatena le ire del critico che ne descrive gli esiti terrificanti, non solo durante il primo mese di repliche, ma trascina la polemica sulle pagine del periodico fino al citato articolo conclusivo del 1 maggio 1910: <<[...]orbene, di questo passo, noi ci domandiamo, dove si arriverà? Una volta, forse anche fino ad ieri, gli applausi e gli urli avevano un diverso e palese significato a teatro. Da oggi, invece, l'impresa del San Carlo, infischandosi di secoli di consuetudine, cambia significato alle manifestazioni non dubbie del pubblico e osa ripetere – contro il pubblico e contro se stessa – uno spettacolo fischiato. O non è questo un invito fatto al pubblico, che alla prima della *Bohème* protestò con tanta correttezza, un invito a manifestare più violentamente (*sic*) la sua dispiacenza?[...]>>⁴⁷.

Parisi testimonia, nel gennaio 1910, l'escamotage dell'Impresa del San Carlo di risollevarne le sorti del debutto, inserendo nomi noti dell'opera lirica⁴⁸, sperando in un ritorno ed in una nuova attenzione da parte del pubblico che ha reagito con fischi o disertando le repliche successive. Infatti, nel numero pubblicato il 23 gennaio 1910, Parisi si dilunga attraverso ben due colonne sull'osservazione del pubblico, così come di consueto e secondo il suo stile, affermando che lo spettatore che entra al San Carlo non è affatto invogliato, bensì è influenzato da un bagaglio di idee e di

stagione del San Carlo, pur sottolineando la bravura degli interpreti, si scaglia contro l'autore, riportando un interessante riferimento alle avanguardie europee, anche in campo musicale: <<[...] insomma, in un'epoca di rinnovato fervore per le forme musicali, in un'epoca in cui da paesi lontani ci giungono tentavi di nuovi linguaggi, in un'epoca, infine, in cui si parla di impressionismo, di simbolismo, di sinfonismo musicale, Francesco Cilea si presenta a noi con un'opera come se ne fecero tante altre, che non si eleva pertanto dalla comunità e che, se attesta di una vasta coltura e di una evidente scrupolosità del contrappuntista, prova altresì che l'occhio del maestro non vede lontani orizzonti che si vanno schiudendo nella porpora di una nuova aurora musicale e che la sua fibra giovanile si adagia innanzi tempo in una concezione melodrammatica che non ci può appartenere oltre. Ecco perché, manco a dirlo, noi ci trovammo, ancora una volta, in dissenso col pubblico che applaudiva>>.

⁴⁷ P. Parisi, *San Carlo. L'insuccesso della "Bohème"*, in <<La Maschera>>, 9 gennaio 1910, in appendice.

⁴⁸ I nomi citati sono Amedeo Bassi, Bellatti e Berardi, ai quali viene affidata l'interpretazione dei personaggi principali della *Bohème*, nel corso di tre rappresentazioni straordinarie. Secondo Parisi gli esiti dello spettacolo migliorano grazie alla presenza di questi attori ma le parti secondarie restano scadenti ed il pubblico, scosso dal debutto, sembra restio a riempire il teatro. Cfr. P. Parisi, *San Carlo*, in <<La Maschera>>, 16 gennaio 1910.

giudizi che ha acquisito a priori, compresa l'esperienza del debutto disastroso della *Bohème*.⁴⁹

Dopo il declino di questo spettacolo, poche e rare sembrano le parole rivolte da Parisi, nel corso della stagione, a favore dell'Impresa del San Carlo, tanto da analizzare e da riportare all'interno di una recensione anche le condizioni pessime della struttura.

Durante il Carnevale 1910, però, il San Carlo recupera una larga fetta di pubblico grazie al nuovo successo della *Bohème* e di *Loreley*, ma Parisi stronca nettamente il balletto *Bacco e Gambrinus*, concludendo l'articolo-recensione con una descrizione sconcertante del teatro: <<[...] v'è stato chi ci ha denunciato, perché noi levassimo la voce, lo stato di abbandono in cui versa il teatro. Il sudiciume – ci scrive – è dovunque. Le scale non vengono mai lavate, i palchi non sono spolverati, le ritirate fanno la concorrenza – specialmente quella a pianterreno, lato sinistro di chi entra in teatro – a kioschi (*sic*) luminosi e così via. Ma noi rispondiamo semplicemente a chi ci scrive che le cose vanno così perché non v'è persona che si occupi della manutenzione del teatro. Ed è logico. Non se ne occupa neppure il Municipio!>>⁵⁰.

L'approccio alla critica teatrale, operato da Pasquale Parisi – la cui firma compare raramente per esteso, spesso come sigla *Par...* - non è diretto unicamente all'osservazione dello spettacolo: nella sua scrittura e nel suo stile ritroviamo, dunque, una natura giornalistica d'inchiesta che caratterizza specificatamente la sua penna, a differenza degli scritti critici pubblicati dagli altri colleghi.

Impossibile, in questo contesto, riportare tutti gli articoli, le inchieste, le dure osservazioni firmati da Parisi, numerosi all'interno di una sola annata, ma appare imprescindibile il contributo fornito dall'articolo pubblicato tra le pagine del numero datato 1 maggio 1910: nel riportare un resoconto della disastrosa stagione del San Carlo, egli ribadisce l'onestà e la schiettezza nell'aver recensito apertamente tutti gli insuccessi dell'importante teatro cittadino, ritrovandosi spesso

⁴⁹ P. Parisi, *San Carlo*, in <<La Maschera>>, 23 gennaio 1910, in appendice.

⁵⁰ *Ibidem*.

schierato da solo contro tutti i colleghi critici che continuano a recensire positivamente alcuni spettacoli solo per assecondare il gusto del pubblico⁵¹.

Anche Fiordelisi si occupa principalmente di opera lirica, tra le pagine del <<Don Marzio>>, recensendo gli spettacoli in scena presso il San Carlo, il Bellini, il Politeama ed il Mercadante, scrivendo anche di numerosi concerti.

Uno degli spettacoli che suscita grande clamore a Napoli è *La fanciulla del West*: i giornali nazionali e partenopei parlano soprattutto del debutto americano dell'opera di Puccini, nel 1910. Fiordelisi recensisce, invece, lo spettacolo in scena a Napoli nel 1913. Lo stile del critico è immediato, tecnico, entra nel vivo dell'analisi dello spettacolo, non si sofferma sul riferimento al pubblico ma presenta la sua recensione attraverso un linguaggio fluente, schietto e fruibile anche da un lettore medio colto. Dopo il successo del debutto napoletano, nel 1912, un anno dopo Fiordelisi appare cauto e dimostra un limitato entusiasmo nei confronti di questo spettacolo, accennando anche alle modifiche apportate nel 1912. Il giudizio più duro sembra soffermarsi sulla descrizione dei singoli personaggi e delle masse: infatti, in questo allestimento, firmato dal maestro Guy, le masse assumono maggior valore e risonanza rispetto ai singoli personaggi principali, tanto da dare <<[...] alla folla importanza e valore di personaggio a scapito purtroppo ed a detrimento dei veri personaggi, che al pari di quegli insetti i quali prendono il colore delle sostanze in cui essi vivono, hanno colori e atteggiamenti identici a quelli della maggioranza>>⁵².

L'opera di Puccini, in realtà, debutta a New York il 10 dicembre 1910 – due anni prima, quindi, del debutto napoletano - alla presenza di Toscanini, come direttore d'orchestra, e dello stesso Puccini richiamato ripetutamente alla ribalta dagli applausi. <<Il Pungolo>> pubblica, nel numero dell'11-12 dicembre 1910, le notizie ricevute da Parigi, precedentemente telegrafate da New York, informando,

⁵¹ P. Parisi, *Il disastroso bilancio della stagione del "S. Carlo"*, in <<La Maschera>>, 1 maggio 1910: <<[...] ormai sarebbe tempo di non credere più alle rubriche teatrali dei quotidiani. Per esse Alessandro Bonci e Armando Gill valgono lo stesso; Salomea Krusceniski ha gli stessi aggettivi di Maria Campi; gli *Stornelli Campagnoli* sono presentati con lo stesso numero di parole di simpatia e spesso con le medesime frasi con le quali si annuncia il *Don Carlos*. Basta che giunga puntualmente il palco, basta che la impresa conceda il numero di ingressi desiderati, il giornale se ne infischia, come se ne infischia se il giorno dopo il soffietto d'obbligo dica il contrario di quello che il critico ha detto il giorno prima. In questo stato di cose, curare una rubrica come ho fatto io, è quasi un atto di coraggio. E basta con le lodi a me stesso. Mi duole di non poter fare altrettanto con l'impresa del San Carlo tirando le somme di questa disgraziata stagione 1909-1910[...]>>.

⁵² A. Fiordelisi, *La fanciulla del West*, in <<Don Marzio>>, 19-20 gennaio 1913.

così, dello straordinario evento anche il pubblico napoletano.⁵³ Se le notizie pervenute attraverso le preziose pagine de <<Il Pungolo>> sono il risultato di rielaborazioni giornalistiche di telegrammi o di recensioni pubblicate sui maggiori quotidiani americani o europei, la lettura di documenti di prima mano, come nel caso del settimanale italo-americano <<La Follia di New York>>, fornisce ineludibili informazioni sul debutto dell'opera di Puccini a New York, evento vissuto anche dalla comunità italiana in America⁵⁴.

Un'anticipazione de *La Fanciulla del West* si trova all'interno della rubrica *Fra le quinte*, del numero del 4 dicembre 1910 de <<La Follia di New York>>⁵⁵.

Tra le pagine del <<Don Marzio>>, Fiordelisi pubblica anche lunghe recensioni degli spettacoli *I Puritani*, in scena al Mercadante nel 1912, e di *Falstaff*, in scena al San Carlo nel 1913. Naturalmente sarebbe impossibile, in questo contesto, elencare ed analizzare tutte le recensioni di tutte le firme attive nel decennio napoletano posto in osservazione – di alcune firme peraltro si sa ben poco –

⁵³ Cfr. - -, *La fanciulla del West giudicata in America*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 dicembre 1910. La descrizione della sala del Metropolitan di New York assolutamente gremita, della fila fuori dal teatro, delle poltrone vendute a cinquanta e cento dollari, del successo acclamato dai giornali americani, è straordinaria. Ancora <<Il Pungolo>>, nel numero successivo, quello del 12-13 dicembre 1910, descrive in prima pagina il resoconto accurato dell'esito della *premiere* dell'opera di Puccini. Se da un lato il pubblico appare in delirio, secondo un gusto tipicamente americano, frequente soprattutto nell'ambiente cinematografico, alcuni critici americani non sembrano convinti, ma la flebile polemica è accesa soprattutto da alcuni patrioti statunitensi. Il pubblico estero si chiede, infatti, perché Puccini, che ha scritto quest'opera rivolgendola specificatamente al popolo americano, non abbia inserito delle canzoni americane o delle musiche legate agli specifici luoghi.

⁵⁴ Cfr. - -, *Il successo della fanciulla del West*, <<La Follia di New York>>, 18 dicembre 1910. Il 18 dicembre 1910 il periodico pubblica, in prima pagina, un lungo articolo che si rivela documento chiarificatore sulle motivazioni che spingono frequentemente i grandi autori ed i grandi artisti italiani a comporre opere in onore del popolo americano. Il fulcro del discorso non è l'attrazione della cultura italiana nei confronti di quella americana, ma in realtà appare evidente il contrario, cioè che ad attrarre il mondo artistico italiano e tutti gli Italiani è proprio l'America. Il Paese, infatti, appare agli occhi dell'Italia, ricco e produttivo, e poiché l'arte è un lusso, essa è attratta dai luoghi in cui il lusso fiorisce: <<[...] L'Italia produce i Caruso gli Amato i Toscanini, ma i teatri italiani non possono pagarli. Puccini e Mascagni sentono la necessità di scrivere opere per l'America; non solo, ma si innamorano di soggetti americani dell'ambiente, delle tradizioni americane, traggono da essi le ispirazioni d'arte, e le prime rappresentazioni delle opere loro sono considerate avvenimenti solenni di questo paese. Tale è la verità delle cose. Che la solita retorica patriottica non fuorvi il giudizio e la valutazione del fatto>>.

⁵⁵ Cfr. - -, *Guglielmo Ricciardi*, in <<La Follia di New York>>, 4 dicembre 1910. Il giornale descrive, con grande ammirazione, il lavoro di Guglielmo Ricciardi, il quale, con il permesso dell'autore David Belasco, ha ridotto per le scene italiane *The Girl of the Golden West*, da cui, poi, ha preso ispirazione Puccini. Ricciardi realizza, così, un dramma in quattro atti che avrebbe voluto portare in scena a New York, come spettacolo di prosa, mentre il 10 dicembre 1910 la città americana vede il debutto, ed il grande successo, della versione in musica <<[...] così Guglielmo Ricciardi, pur recitando nella lingua inglese e frequentando l'elemento americano, non dimentica di essere italiano e non solo scrive nella "Folli" per i suoi connazionali, ma per essi scrive pure dei lavori teatrali, i quali, sia detto in parentesi, non lasciano a desiderare. Bravo Ricciardi e... non importa che la frase puzzi di rancido – sempre avanti!>>.

rimandando, così, ad un approfondimento di questa parte della ricerca ad un secondo momento, scegliendo, quindi, di estrapolare solo alcuni esempi dalla mole di documenti raccolti fino ad ora e riportando in questo lavoro alcuni momenti della critica teatrale napoletana, attiva durante i primi anni del secolo.

Lo spettacolo *I Puritani* apre la stagione del Mercadante, nel settembre 1912. Fiordelisi si complimenta con l'organizzazione del teatro per la scelta e soprattutto per la magnifica esecuzione, e punta il dito contro coloro che hanno considerato il Bellini autore del passato, poco innovativo e poco vicino al gusto ed al favore dei giovani, o contro quei critici che hanno considerato il Bellini un autore di nicchia, poco vicino alle nuove generazioni. Fiordelisi, infatti, sostiene il contrario, o meglio sostiene il recupero dei grandi autori del passato che costituiscono un grande insegnamento culturale ed artistico anche per i giovani del tempo⁵⁶. Il contrasto binomiale, costante nell'analisi all'interno di questa ricerca, è evidente anche nelle parole della critica teatrale napoletana, soprattutto durante i primi anni del decennio: passato e presente convivono costantemente insieme, arricchendosi anche attraverso lo sguardo costante al futuro.

Nel 1913 Fiordelisi recensisce anche il *Falstaff*, in scena presso il San Carlo di Napoli, a fine dicembre. Ancora una volta, attraverso una scrittura chiara ed immediata, scorrevole e piacevole alla lettura, ma profondamente tecnica, il giornalista evita giri di parole altisonanti e mira all'analisi diretta dello spettacolo, e soprattutto dei suoi interpreti, aprendo un'unica breve parentesi, peraltro pertinente, ancora una volta dedicata alle nuove generazioni. Il punto di vista di Fordelisi è orientato verso il recupero della tradizione lirica autoriale, legata fortemente all'Ottocento, affinché non sia dimenticata o sconosciuta del tutto dalle nuove generazioni, puntando l'attenzione sull'importanza culturale del repertorio lirico classico⁵⁷.

Il già citato <<Pungolo>> possiede un solo critico teatrale, o meglio, un'unica firma riconosciuta: P.C. Dario⁵⁸. Il giornalista è quindi costretto a non occuparsi di un unico genere, ma recensisce non solo l'opera lirica, più frequente, ma anche il

⁵⁶ A. Fiordelisi, *I Puritani al Mercadante*, in <<Don Marzio>>, 12-13 settembre 1912, in appendice.

⁵⁷ Cfr., A. Fiordelisi, *Falstaff al San Carlo*, in <<Don Marzio>>, 27-28 dicembre 1913.

⁵⁸ Forse Pier Carlo Dario, ma non è certo.

teatro dialettale, confermandosi come la firma più varia della critica teatrale napoletana.

Durante il 1910 Dario recensisce importanti spettacoli al San Carlo, *Lohengrin*, al Fiorentini, ma anche *Il pateracchio*, al Nuovo e *Anema Bella* di Murolo.

Lo stile di Dario è ostico, il linguaggio è elevato, poetico, a tratti declamatorio, nonostante il giornalista approfondisca notevolmente la sua osservazione sullo spettacolo, e quindi il suo giudizio critico, ma certamente non si tratta di recensioni che permettono una facile lettura, soprattutto ad un lettore che non abbia molte competenze. Uno degli esempi è appunto la recensione dello spettacolo *Lohengrin*, pubblicata sul numero de <<Il Pungolo>> del 13-14 marzo 1910. La lunghissima introduzione appare come una vera e propria invocazione al “cavaliere”, ossia Wagner, attraverso uno stile epico sicuramente poco consono ad una recensione. Lo spettacolo viene, comunque, recensito positivamente e gli interpreti sono sottoposti ad analisi, con notevole tecnicismo⁵⁹.

La lingua si purifica, pur perseguendo lo stesso stile di scrittura, all'interno della recensione de *Il pateracchio*, spettacolo in scena al Fiorentini di Napoli, pubblicata su <<Il Pungolo>> del 10-11 dicembre 1910. Dario recensisce negativamente lo spettacolo, o meglio afferma che il repertorio vernacolare fiorentino, genere di cui fa parte questo prodotto artistico, non riesce a produrre ancora dei veri e propri repertori costituiti da capolavori. Il pubblico napoletano, a quanto pare, non si diverte ed il critico descrive questo testo come una favola banale che diventa anche infantile⁶⁰.

Ancora nel dicembre 1910 pubblica la recensione dello spettacolo di Ernesto Murolo, *Anema Bella*, in scena al Nuovo di Napoli. Il lungo articolo, che comprende quasi tre colonne, è un elogio non solo allo spettacolo, e quindi alla compagnia, ma soprattutto all'arte dello stesso Murolo. L'eleganza della scrittura di Dario dimostra una grande competenza in campo letterario, oltre che drammaturgico e scenico, e l'articolo sembra quasi un piccolo saggio, meno ostico di altri scritti, pur non essendo, ribadiamo, rivolto ad un pubblico di lettori comuni. <<Il Pungolo>>, dunque, che sembra avere natura di quotidiano, sia per la

⁵⁹ P.C. Dario, *Al San Carlo Lohengrin*, in <<Il Pungolo>>, 13-14 marzo 1910, in appendice.

⁶⁰ Cfr., P.C. Dario, *Fiorentini Il pateracchio*, in <<Il Pungolo>>, 10-11 dicembre 1910.

frequenza di pubblicazione, che per l'impaginazione e le notizie riportate, in realtà dimostra questa grande profondità culturale, soprattutto nei pezzi giornalistici firmati da P.C. Dario. Lo spettacolo di Murolo, secondo il critico, eleva al trono della bellezza letteraria e teatrale non solo l'autore, ma tutta la compagnia che vi ha preso parte, compresa l'attrice Adelina Magnetti; il giornalista, inoltre, cita anche Roberto Bracco, indicandolo come fonte primaria della bravura e della profonda poesia di Murolo⁶¹.

Nel 1912, oltre a numerose recensioni di spettacoli in scena al San Carlo, Dario scrive anche di alcuni spettacoli in scena al Fiorentini ed al Politeama: per esempio *Feudalesimo*, in scena al Politeama Giacosa di Napoli, con Giovanni Grasso, l'attore siciliano che ne è protagonista.

Infatti il nome dell'attore compare nel titolo dell'articolo, proprio per attirare l'attenzione del lettore che conosce bene la fama di Grasso. Lo spettacolo, tratto dal testo di Guimerà e tradotto da Campagna, è caratterizzato profondamente dalla presenza dell'attore: l'intera recensione verte sulla descrizione delle doti di Grasso. Il critico spende, infatti, lodevoli parole che si protraggono per due colonne, ricordando quasi un'orazione funebre o commemorativa per lo slancio encomiastico che caratterizza lo scritto di Dario. In realtà il commento critico allo spettacolo non esiste all'interno di questa recensione, se non nella breve parte conclusiva, in cui, comunque, il giornalista ritorna all'elogio dell'attore e sottolinea i due minuti di applausi a cui si è unito spontaneamente anche lui, spinto dalla bellezza dell'interpretazione di Giovanni Grasso. Nonostante il linguaggio e lo stile di Dario siano caratterizzati da un alto livello di espressione e di ricerca verbale e stilistica, dai suoi scritti giornalistici emerge una notevole eleganza scrittoria ed un elevato spessore culturale che ne identificano fortemente la firma. Un linguaggio, dunque, poco giornalistico o cronachistico, ma piuttosto letterario, adatto ad un lettore formato e colto che non si sofferma superficialmente su una lettura quotidiana o semplicemente informativa. L'esperto di teatro, il letterato, il lettore colto avranno sicuramente amato la scrittura di Dario che ci lascia delle importanti testimonianze sul mondo artistico e culturale della Napoli di inizio Novecento. Gli approfondimenti, la critica, le considerazioni sul testo e sugli attori non appaiono

⁶¹ P.C. Dario, *Anema Bella di Ernesto Murolo*, in <<Il Pungolo>>, 18-19 dicembre 1910, in appendice.

come semplici elenchi di dati ed informazioni, bensì questi articoli sembrano riportare sulla pagine de <<Il Pungolo>> degli estratti di più ampi studi sull'attore o sul testo⁶².

Vere e proprie recensioni satiriche possono essere considerate, invece, quelle firmate da Saverio Ischia o Capri – il cognome, ovviamente è uno pseudonimo poiché la stessa penna alterna le due firme – il quale scrive e pubblica sul settimanale satirico napoletano <<Sei e Ventidue>>. Numerosi appaiono non solo gli elenchi di informazioni riguardanti le notizie su spettacoli e teatri, ma anche le recensioni che riportano l'approfondimento critico e che presentano uno stile unico, e cioè l'utilizzo della satira e della macchietta anche per le recensioni, secondo la linea editoriale del giornale. Gli spettacoli, certamente, sono analizzati attraverso un giudizio critico ma tra le pagine di questo periodico la satira prende di mira anche gli attori e le compagnie, e soprattutto il pubblico o i nomi noti presenti in platea. Il settimanale satirico riporta recensioni di media lunghezza ma dettagliate, alcune sotto la firma del già citato Capri o Ischia; per lo più le notizie sugli spettacoli e sulle compagnie risultano invece anonime, anche quelle che a volte riportano il discorso in prima persona.

Il caso del giornale <<Sei e Ventidue>> rinnova ancora una volta il concetto di "reticolato giornalistico", accennato all'inizio di questo paragrafo: anche il direttore del settimanale satirico, fondato nel 1913 e costretto a chiudere dal Fascismo, ossia Francesco Bufi, diventa cronista - capo de <<Il Mattino>> e direttore del <<Don Marzio>>⁶³.

Nel caso del settimanale <<Sei e Ventidue>>, oltre alle sporadiche recensioni firmate, è indispensabile citare anche alcune delle recensioni anonime, contravvenendo alla scelta indicata precedentemente, perché alcuni di questi scritti critici, come quelli in versi o quelli dalla vena satirica, rappresentano degli esempi unici e completamente differenti dalla tradizionale recensione, pur essendo pubblicati per informare il lettore sull'esito dello spettacolo e sui numerosi gossip provenienti dalla platea.

⁶² P.C. Dario, *Al Politeama Giacosa Grasso nel Feudalesimo*, in <<Il Pungolo>>, 2-3 febbraio 1911, in appendice.

⁶³ Queste preziose notizie sono ricavate non solo attraverso la lettura dei nomi pubblicati sulle testate giornalistiche, in cima alla prima pagina, ma sono confermate da Matteo D'Ambrosio, in *Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli*, cit., p. 285-286.

Tra gli scritti firmati da Saverio Ischia-Capri, indichiamo due recensioni, la prima pubblicata nel numero del 16 novembre 1913, la seconda nel numero del 30 novembre 1913, anno della fondazione del giornale.

La prima recensione, firmata con il nome di Saverio Ischia, riguarda lo spettacolo *Alberto da Giussano*, testo di Domenico Tumiati, interprete Gualtiero Tumiati, in scena presso il Fiorentini di Napoli. Oltre ad una lunga narrazione della trama, ciò che caratterizza questa recensione è la descrizione degli attori, non solo nelle loro qualità sceniche ed interpretative, ma anche attraverso la descrizione di divertenti caratteristiche fisiche che donano alla recensione la giusta ilarità. Inoltre, in conclusione, il critico inserisce un riferimento a <<Il Mattino>>: l'imminente debutto di *Cecilia*, testo di Pietro Cossa, potrebbe attirare l'attenzione di Ugo Ricci, a causa del nome <<muliebre>>, così come sottolinea Ischia, e quindi ne potrebbe scrivere su <<Il Mattino>>, all'interno della rubrica *Mosconi*⁶⁴, rubando l'anteprima al settimanale satirico⁶⁵.

La seconda recensione, invece, firmata stavolta con il nome di Saverio Capri, riguarda lo spettacolo *La bestia*, in scena al Fiorentini. Attraverso la lettura del piccolo pezzo giornalistico, che ci fornisce i nomi degli attori della compagnia, la satira sembra caratterizzare l'articolo sin dalla prima parola. Citati, infatti, Emilio Settimelli, autore dell'opera, indicato anche come proprietario della Compagnia dei grandi spettacoli al Fiorentini, e ancora una volta Gustavo Tumiati, attore protagonista, "catturato" e scritturato. Il gioco di parole sulla "bestia" catturata, continua anche attraverso la citazione della Società Zoofila che dovrebbe controllare il "pericoloso" atteggiamento del pubblico nei confronti della "bestia"-attore. Inoltre, il cognome Settimelli viene storpiato ripetutamente, nel corso dell'intero pezzo, diventando così "Ottimelli", "Decimelli", ed infine "Centessimelli". Il gioco di parole sul concetto di "bestia catturata" o di attore "bestia", da un lato sembra accentuare il concetto di "animale da palcoscenico",

⁶⁴ Nel 1910, Ugo Ricci sostituì Matilde Serao nella rubrica *Api, mosconi e vespe* – intitolata, poi, solo *Mosconi* - con lo pseudonimo Triplepatte. Cfr. Emma Giammattei in *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, cit., p.99.

Ricci collaborava anche con il <<Monsignor Perrelli>>, in cui scriveva anche Rocco Galdieri, con lo pseudonimo Rambaldo, quest'ultimo collaboratore della rivista <<Sei e Ventidue>> come scrittore di macchiette insieme a Gil Blas. Ricci era anche il direttore del periodico artistico <<La Canzonetta>>.

⁶⁵ S. Ischia, "*Alberto da Giussano*" al teatro Fiorentini, in <<Sei e Ventidue>>, 13 novembre 1913, in appendice.

oggi inteso secondo un'accezione positiva. Ma il denigrare il cognome dell'autore, fino a ridurlo al concetto di "centesimelli", sembra invece diminuire notevolmente il valore di questo spettacolo, facendo pensare, quindi, ad un'accezione negativa anche dell'attributo "bestia". In effetti, il resoconto finale di questo prodotto artistico, che il giornalista afferma di non aver neanche visto – e questo sottolinea ancor di più la possibilità di un'evidente critica negativa – non sembra affatto positivo, sensazione trasmessa dal velo di sottile satira pungente che caratterizza apertamente l'intera recensione⁶⁶.

All'interno dell'annata 1914, la maggior parte delle recensioni non riportano firma, ma testimoniano la presenza di numerosi spettacoli attraverso la satira, la macchietta e la descrizione ironica degli eccessi del mondo teatrale napoletano e soprattutto di alcuni attori.

La recensione pubblicata nel numero del 29 gennaio 1914, descrive l'arrivo del tenore De Lucia al teatro San Carlo per lo spettacolo *Fedora*. L'attenzione rivolta alla voce del famoso tenore, fonte di denaro e di guadagno per molte persone, è eccessiva, stucchevole, gonfiata attraverso il meccanismo della satira ma profondamente veritiera. La recensione-cronaca, che parte dai preparativi della voce del tenore per poi dilungarsi sullo spettacolo e sulla reazione del pubblico, è inoltre impaginata con alcune vignette in cui è rappresentata la voce del tenore trasportata in una valigia o riscaldata in una pentola, mentre in un'altra vignetta compaiono le botti piene di alici da far mangiare al tenore, pratica usuale tra i cantanti per ravvivare la voce. Tutti questi elementi sembrano voler indicare che De Lucia non fosse in forma, ma soprattutto che l'esito della sua performance non fosse affatto positivo, o ancora che il suo astro fosse arrivato ad una fase discendente⁶⁷.

Pubblicata sul numero del 30 luglio 1914, durante lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, una recensione in versi è caratterizzata dalla descrizione di una parte del programma di uno specifico teatro, cioè il Miramar. All'interno della rubrica *A Teatro* non compaiono elenchi di notizie su altri teatri ed altri spettacoli – a causa forse anche dell'improvviso evento bellico - e lo stesso componimento non riporta

⁶⁶ S. Capri, "La bestia" al Fiorentini, in <<Sei e Ventidue>>, 30 novembre 1913, in appendice.

⁶⁷ - -, La "Fedora" al San Carlo, in <<Sei e Ventidue>>, 24 gennaio 1914, in appendice.

firma. Anche questo “articolo” sembra essere costituito da un elenco di informazioni, in chiave ironica, sul programma di Varietà del Miramar. In effetti, durante l’estate, i giornali pubblicano principalmente i programmi dei teatri di Varietà o dei Bagni, cioè degli stabilimenti balneari dove vanno in scena artisti e cantanti, poiché i grandi teatri cittadini rispettano la chiusura estiva. La redazione sceglie, dunque, di riempire la rubrica, che forse sarebbe rimasta vuota, con un unico riferimento al teatro Miramar e ad alcuni dei suoi artisti. Le recensioni, infatti, ricompaiono solo all’inizio di novembre 1914.⁶⁸

Il 5 novembre del 1914, infatti, ricompare la rubrica *A Teatro*, in cui si descrivono, stavolta, i debutti della nuova stagione: ciò che si lamenta all’interno del pezzo è la difficoltà da parte dei redattori di essere presenti a tutte le prime di questi spettacoli, in scena contemporaneamente lo stesso giorno ed in teatri situati in diverse zone della città. La soluzione sembra essere, dunque, quella di sedersi comodamente a casa, aprire *Il Mattino* e leggere i programmi pubblicati dal quotidiano napoletano. Il risultato è un elenco di programmi riportati anche sulle pagine di <<Sei e Ventidue>> e proprio all’interno di questo articolo; naturalmente la tendenza del giornale è quella di ironizzare, attraverso la satira, sulle notizie artistiche reperite attraverso <<Il Mattino>>, colpendo spettacoli ed attori molto famosi⁶⁹.

Ancora nel novembre del 1914, oltre ad una recensione satirica rivolta al *Piccolo Santo* di Bracco, compare un articolo informativo, che riporta cioè i programmi di un determinato teatro, ma che nello stesso tempo, attraverso l’ironia, presenta ai lettori la polemica rivolta alla Galleria Vittoria, famoso teatro di Varietà. Secondo un vasto pubblico la Galleria Vittoria non gode di un grande successo, né di numerosi spettatori; l’articolo, infatti, sottolinea che alcune persone affermano, ironicamente, la possibilità di intravedere degli spiriti o dei fantasmi all’interno delle sale di questo teatro. Il redattore di <<Sei e Ventidue>>, nonostante rimanga anonimo, ribadisce, invece, il successo del teatro ed elenca gli spettacoli in scena. Il programma riporta quindici spettacoli ed il giornalista elenca anche i nomi degli artisti, ironizzando sulle loro carriere. In effetti, un numero di quindici spettacoli,

⁶⁸ - -, *Miramar*, in <<Sei e Ventidue>>, 30 luglio 1914, in appendice.

⁶⁹ - -, *Le premières*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 novembre 1914, in appendice.

previsti nel programma di un teatro di Varietà, che va in scena durante tutta la notte ed in una città come Napoli, sembra davvero un numero esiguo⁷⁰.

Anche il periodico artistico <<Cafè-Chantant>> pubblica numerose notizie ed alcuni giudizi sugli spettacoli di Varietà in scena a Napoli ed in tutta Italia: considerare, però, questi articoli delle vere e proprie recensioni significherebbe comprendere, all'interno di un insieme estremamente eterogeneo, differenti scritti giornalistici. In tal modo si perderebbe di vista il criterio di base, considerato nel corso di questo percorso di confronto tra le firme della critica teatrale napoletana, ossia l'attenta considerazione della presenza e la frequenza di una firma, l'identificazione di uno stile e l'analisi di testi critici propriamente tali, che non siano, cioè, semplici elenchi di informazioni e di notizie riguardanti gli spettacoli e l'esito degli stessi.

Prima, però, di spostare l'osservazione sull'ambiente teatrale newyorkese, soprattutto quello caratterizzato dalla presenza degli emigrati italiani e napoletani, bisogna dedicare uno specifico approfondimento ad uno dei debutti che ha ricevuto il maggior numero di recensioni e di articoli specifici dalla critica teatrale italiana, ma soprattutto napoletana, all'inizio del decennio 1910-1920, e cioè lo spettacolo *Chantecler* di Rostand.

⁷⁰ - -, *Galleria Vittoria*, in <<Sei e Ventidue>>, 15 novembre 1914, in appendice.

APPENDICE AL PARAGRAFO 3.2

I critici teatrali napoletani⁷¹

- **Riccardo Forster <<Il Mattino>>:**

- **R. Forster, *L'amore dei tre re di Sem Benelli*, in <<Il Mattino>>, 6-7 maggio 1910:** <<[...] nell'indeterminatezza di tempo e di persone dell'*Amore dei tre re*, Shakespeare è di nuovo richiamato a brandelli alla memoria di tutti, le genitura d'annunziana (*sic*) non è abolita, si è anzi complicata, confusa con elementi eterogenei della *Francesca* e della *Nave*, e, inoltre, la fine, la catastrofe è ancor più precipitosamente melodrammatica che nella *Cena*. [...] Sem Benelli ha qualità schiette che gli permettono di non badare ai suoi apostoli critici, di non sprecar fatica nel sostenere impalcature di successi fittizi o simulazioni impiegate per spacciarli con trionfi e di raccogliersi nella sua bella, nobile serenità di lavoratore, e di dimenticare i fenomeni ridevoli che, suo malgrado, servono solo a compromettere i suoi poemi futuri. Non si è forse per lui, con molta solennità, assunta la funzione della critica drammatica perso l'Agenzia Stefani? Questa, a proposito *L'Amore dei tre re*, ha circolarmente parlato di *fattura shakespeareiana* e di simboli. La Stefani simbolista! Par di sognare. [...] La favola breve dell'*Amore dei tre re* è presto finita, al principio quasi. Il resto è amplificazione, cioè artificio immaginoso, spesso abile, forte, gentile, decorativo sostituito alla realtà viva dei fatti, alla fatalità di una tragedia inesorabile, ritmicamente accelerata, sospinta alla conclusione. Una vera tragedia è una fiamma che brucia se stessa, ma deve ardere, aver calore anche in chi l'ascolta. All'audizione di *L'Amore dei tre re*, la nostra attenzione si fa prima morbida, poi stracca, incapace di mantenersi raccolta e di non disgregarsi.[...]La tragedia poteva essere pulsante, roggia nella passione colpevole, ma sana intera di Fiora per Avito, nel conflitto fra vinti e vincitori e nell'urto fra il paganesimo superstite e il cristianesimo sovrapposto agli uomini

⁷¹ L'appendice è suddivisa in 8 sezioni, elencate secondo l'ordine in cui sono stati citati i critici teatrali: 1) Riccardo Forster <<Il Mattino>>; 2) Giuseppe Pagliara <<Don Marzio>>; 3) Ugo Scialinga <<La Maschera>>; 4) Pasquale Trama <<Don Marzio>>; 5) Pasquale Parisi <<La Maschera>>; 6) Alfonso Fiordelisi <<Don Marzio>>; 7) P.C. Dario <<Il Pungolo>>; 8) Saverio Capri-Ischia <<Sei e Ventidue>>.

di arme e alle donne di corte del Medioevo, negli effetti visibili delle virtù umanizzatrici della latinità. Tutto ciò non c'è o si sperde ed evapora in *L'Amore dei tre Re*, dove pure, come assai bene notò Adolfo Orvieto, non c'è cosa, persona o sentimento che non potessero venire chiaramente, nettamente espressi. Il meglio quindi di *L'Amore dei tre re* è raccolto in uno squarcio lirico – epico-la laude all'Italia di Archibaldo – e con gesti materiali del cieco, quindi fuori del carattere generale e dell'atmosfera di spiritualità incorporea del poema tragico di Sem Benelli. Restano dunque di *L'Amore dei tre re* un canto all'Italia, un vecchio che strozza, giustiziere orbo e nerboruto e un barbaro buono ma stupido. E ne esce una morale picciola (*sic*) ed infermiccia, cioè una predicazione di quella tale bontà rassegnata senza nervi e senza contenuto che è così micidiale al popolo come il nostro, per ridare al mondo una nuova cultura e, come in altri tempi, la gagliarda concezione e rappresentazione di un universale tipo di umanità ha bisogno, soprattutto, di energia. Antidoto efficace, italicissimo: rileggere Machiavelli>>.

- -, *L'amore dei tre Re di Sem Benelli*, in <<Il Mattino>>, 17-18 aprile 1910:

<<[...] non si può dire che la nuova tragedia di Sem Benelli abbia avuto un vero successo malgrado gli indiscutibili pregi letterari in essa contenuti. La recitazione veramente insufficiente e la grande aspettativa hanno nuociuto all'esito dei *Tre Re*. L'insuccesso dei *Tre Re* è una conseguenza della stolidità, irrazionale montatura preventiva fatta un po' da tutti a questa ultima tragedia di Sem Benelli. Una seconda volta non è possibile un gonfiamento come quello fatto per la *Cena delle beffe* che anche nelle parti dove è opera mediocre fu sfruttata come una malvagia opposizione al teatro di Gabriele D'Annunzio, dimenticando, come si fa sempre in Italia, ogni rispetto alla gerarchia dei valori spirituali. Come già la *Cena*, così ora la tragedia *I tre Re*, prova che Sem Benelli deriva dal D'Annunzio e che non gli può anche perciò, a parte ogni altra valutazione e considerazione, essere contrapposto. Sem Benelli è scrittore serio, dotato di qualità singolari. Lo si deve quindi lasciare lavorare liberamente, facendo cessare le esaltazioni iperboliche e il chiasso

organizzati intorno alla sua persona. Se no, senza colpa dello scrittore, ne soffrirà danno ogni sua opera futura, come è avvenuto, questa volta con *I tre Re*>>.

- **Giuseppe Pagliara <<Don Marzio>>:**

- **G. Pagliara, *L'amore dei tre re di Sem Benelli al Politeama Giacosa, in <<Don Marzio>>, 4-5 maggio 1910:*** << ieri sera il pubblico che par non era quello numeroso, impaziente delle prime rappresentazioni, applaudì con calore, in qualche punto fin troppo eccessivo, al nuovo poema tragico del Benelli [...]. Nell'applauso, che qualche volta, forse, non fu unanime e pieno, era come l'ostentazione di un delicato e signorile sentimento di ospitalità cordiale e cortese. Si era detto che il pubblico napoletano avrebbe fatto giustizia sommaria del nuovo lavoro del Benelli: che si sarebbe organizzata qui una reazione alle esagerate esaltazioni della critica romana. Tanto si era detto che, sino all'ultimo momento, al Benelli, agli organizzatori di questa *tournée*, tremava il cuore di fronte alla possibilità di un'accoglienza ostile e cortese. Ma via! Come non conoscere il pubblico napoletano che ha saputo e sa sempre esercitare i suoi doveri d'ospitalità con grazia di gesto e di espressione, e che non ha mai subito né subisce influenze che non siano forse quelle che preparano entusiasmi eccessivi e irrompenti? La prova si è avuta ieri sera, piena e completa. Se non tutto il pubblico ha applaudito, buona parte di esso è stato generoso verso il Benelli di un salto affettuoso e cordiale: piccola parte di esso ha insistito con accanito fervore e nell'evocare il poeta alla ribalta, anche quando il teatro, al finale del terzo atto, si era completamente vuotato. Ecco dunque sfatata la leggenda fosca che i male intenzionati avevano creato e fatta correre per prevenire che sa quali temuti disastri, per preparare le opportune difese per i loro entusiasmi. Quindi – non ostante (*sic*) le artificiose e preventive insinuazioni –il giudizio di appello su *L'amore dei tre re*, deferito a Napoli, è stato pienamente soddisfacente, ed il negarlo o nascondere sarebbe opera di critico in mala fede, o di oppositore per progetto. Io – per mia fortuna – non sono né l'una né l'altra, non sono né voglio apparir tale, tanto più che già, dopo la prima rappresentazione del poema all'Argentina di Roma espressi il pensiero mio, sinceramente, schiettamente, ispirandomi alla prima impressione, e senza lasciarmi dominare da pericolose suggestioni. Quello che scrissi allora

dispiacque, più che al Belli, che so spirito equanime e sereno, rispettoso della critica onesta e sincera, a qualche suo amico che all'esaltazione dei suoi sentimenti di solidarietà non pone il freno della misura e dell'opportunità. Dispiace ora a me di ripeterlo, all'indomani di un lieto successo, dopo che il pubblico ha applaudito con tanta cortese cordialità. Ma – Di mio! – è forse la prima volta che noi critici ci troviamo in contrasto con il pubblico? Siamo costretti a far la cronaca esatta, a raccogliere l'impressione del pubblico, ma abbiamo più il diritto di avere un'opinione propria, di recare un giudizio personale sull'opera d'arte che ci vien presentata dalla ribalta. Dovere di critico è di riferire esattamente la cronaca, ma diritto suo è di esporre il proprio pensiero anche quando esso non s'intoni pienamente al successo o all'insuccesso decretato dal pubblico. Mai come in questo momento i vorrei essere in pieno accordo col pubblico plaudente di ieri sera! [...] La lode esagerata giova forse più ad eccitare la meditata osservazione, che la simpatia benevola ed indulgente, perché nessun'opera d'arte, che non sia davvero un capolavoro, resiste alla giusta reazione originata dalle eccessive esaltazioni. Nessuna opera d'arte, e più di tutto questo *Amore dei tre re*, che nella sua ideazione, nella sua esposizione scenica, mostra chiari ed evidenti difetti che la contaminano, e che più che da altro derivano dalla fretta con cui il poema è stato immaginato e compito. Il Benelli si è lasciato dominare e suggestionare dal bisogno immediato di un nuovo trionfo; ha forse pensato di non far smontare il pubblico dopo lo schietto successo della *Cena della beffe*, di approfittare anzi del momento felice di esaltazione e di entusiasmo che lo aveva giustamente tratto dall'ombra e dall'oscurità. E da questo desiderio, dall'affrettata composizione dell'opera sua, son derivati ad essa i difetti e le manchevolezze che ora la contaminano e la deturpano. [...] Ed è così che, mancante di una giusta proporzione di effetti, di una salda determinazione di anime, di un preciso rilievo di figure, l'azione scenica è sorta fuori, grigia e uniforme, senza colore e senza calore, priva di tutte quelle virtù e di tutti quei segni di umanità e di poesia da cui solo può derivare l'emozione profonda, che, a teatro, affascina e conquista. La costruzione scheletrica della tragedia, che procede lentamente, senza alcuna vivacità di espressione, senza alcuna varietà di atteggiamenti, non denunzia nel suo autore quella fertile fantasia che sa popolare di figure vive e impressionanti un'azione drammatica, che sa dar vita a

un potente dibattito di passioni e di sentimenti. Tutto è freddo, glaciale, composto; e quando qua e là par che si animi un vivo calore, esso è dovuto più al fulgore di un'immagine felice, che all'espressione viva e commossa di un sentimento. A me pare che il Benelli ha avuto, a un tratto, la visione esatta, precisa, della tragedia, l'ha anzi intravista completa, ma poi non ha saputo renderla nella sua integrità; non l'ha resa, anzi con gli elementi che erano necessari per farla vivere nel cuore e nell'anima degli ascoltatori. [...] Dell'esecuzione si è detto sin ad ora troppo male. Non so se era questa la ragione per cui ieri sera io ne fui pienamente contento. Gualtiero Tumiatei ha costruito con raro vigore la figura del vecchio Archibaldo: ha detto con contenuto calore l'invocazione all'Italia. Benissimo il Chiantoni, nella figura vaga, indecisa di Manfredo, efficace la Reinach, specialmente nel secondo atto; bene il d'Annunzio, il Lupi. Questa sera replica>>.

- **G. Pagliara, *Quand l'amour meurt di Salvatore Di Giacomo al Nuovo, in <<Don Marzio>>, 15-16 gennaio 1911:*** <<[...] lo sforzo assiduo, il fatico lavoro occorrenti a spalmare di una patina di verità la "combinazione" scenica, un po' romantica, un po' melodrammatica, non potevano né celarsi né nascondersi; né a traverso la bellezza di qualche dettaglio, né dietro la bontà di una forma dialogica sobria e, spesso, efficace. Il breve dramma è tutto oppresso dal peso del suo vizio di origine; vizio ancor più grave se si consideri che per la scena dialettale è necessità urgente la schietta rappresentazione della vita. Le preziosità letterarie o sentimentali non potranno mai, nella riproduzione di un ambiente caratteristico, semplice e poco vario per raffinate e morbide gradazioni psicologiche, guidare a emozioni sincere e profonde. Quanto più l'artista si allontana dalle semplici espressioni della vita, tanto più esso diventa estraneo al pubblico, che non sa o non può seguirlo ne' suoi voli, più audaci che arditi, verso concezioni complicate e artificiose (*sic*). [...] L'esecuzione non mi parve, in ogni sua parte, efficace. Il Galloro (Don Raffaele) non diede alla sua interpretazione varietà di tinte e di toni. Compose il suo personaggio in una linea troppo grigia e uniforme. Pure ricavò un bell'accento di efficacia nella seconda parte del lavoro. Esagerò Gilda Scarpetta nella parte di Donn'Erminia.

Un po' inespessiva la Cozzolino, ma la colpa non è sua. La parte non le offriva grandi risorse. Bene la De Giudice>>.

- **Ugo Scialinga <<La Maschera>>:**

- **U. Scialinga, *Una dinastia*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910:**

<< sapere che il signor Orsi è scrittore di intelligenza viva e arguta, averne la prova con quella *Testa del Prefetto*, in cui l'elemento satirico era così felicemente applicato insieme ad un'agilità scenica promettentissima, ed assistere speranzosi prima, quanto delusi dopo, alla rappresentazione di *Una dinastia*, è proprio uno de casi più inesplicabili che possa capitare allo spettatore critico o allo spettatore ingenuo. Come è successo che dopo aver osservato la vita, sia pure a traverso (*sic*) la lente deformatrice della caricatura, con così equilibrato acume, l'Orsi dia andato poi ad architettare la più inverosimile, la più stramba, la più insignificante delle commedie? Egli l'ho chiamata farsa: ma questa *Dinastia* non è né l'una né l'altra: è un miscuglio insipido, per non dir proprio stupido, degli elementi più disparati, eterogenei, messi insieme senza discernimento, senza gusto, appena sorretti da un dialogo scorrevole abbastanza, ma niente affatto vivace. Che cosa ha voluto dirci l'Orsi in questa farsa che porta il pomposo titolo di *Dinastia*? [...] è peccato che l'Orsi, dopo l'incoraggiante successo della *Testa del Prefetto*, abbia così male scelto il soggetto di un nuovo lavoro, l'abbia così trascuratamente abbozzato, senza valutarne gli effetti comici, senza valutarne gli effetti comici, senza dirozzarne la grezza materia, senza darle grazia, leggerezza, senza trarre partito grande da situazioni che, per quanto vecchie, potevano apparire facilmente efficaci. Nulla è in questa *Dinastia* che si salvi e che salvi e giustifichi l'autore. Altra volta, incitai l'Orsi al lavoro maturo, che meglio integrasse le belle qualità sparse nella *Testa del prefetto* già con abilità discreta; ora non mi resta che spronarlo alla rivincita sollecita, e senza darsi in braccio agli allettamenti vaudevillistici di dubbio gusto e di nessuna originalità. Il teatro italiano altro pretende>>.

- **U. Scalinger, *Noblesse Oblige*, in <<La Maschera>>, 13 marzo 1910:** << un bel vaudeville, come da tempo non avevamo il piacere di ascoltare e gustare: marca di fabbrica celebrata ed autentica e – quel che è meglio – prodotto non indegno della ditta. *Noblesse Oblige* è – se si può dire – un vaudeville...serio. Quest'aggettivo, che tenderebbe ad annullare naturalmente gaiezza e scapigliatura, va inteso in questo senso che il nuovo lavoro disdegna ogni complicazione fantasiosa ed *outrée*, che si contenta di filar rapido come una freccia, invece di batter sentieri tortuosi di intrighi e di equivoci eccessivi, che non è privo di vivace spirito, ma che ne ha quanto basta ad esilarare e non un briciolo (*sic*) di più, e che finalmente può fare a meno di uno degli elementi che son sembrati in questi ultimi tempi tanto necessari nell'imbastitura di una pochade: la pornografia. *Noblesse Oblige* non può però fare a meno dell'adulterio, che per essere il fulcro della commedia moderna deve essere necessariamente l'*ubi consistam* del vaudeville, che è della moderna commedia o dramma lo specchio caricaturistico. Ma in *Noblesse Oblige* l'adulterio è sfiorato appena, gli autori non hanno bisogno di insistervi: vero è che il protagonista *fait la noce* e proprio per questo è protagonista di vicende stranissime quanto movimentate, ma sulla scena noi lo vediamo intento a ben altro che a frodare il legittimo talamo, e quindi non duriamo fatica a credere e a dichiarare che *Noblesse Oblige* è un vaudeville serio, sopra tutto perché onesto. In ciò *Noblesse Oblige* fa il degno paio con quei *Venti giorni all'ombra*, che gli stessi autori ci regalarono or è qualche anno, e che per seguire immediatamente a *Niente di dazio* sembrarono scipiti mentre erano graziosissimi. *Noblesse Oblige* invece giunge in un buon punto: il vaudeville onesto, di marca inglese o tedesca, di provenienza francese, è privo ormai di originalità e di gusto. Dunque il *quid medium* offertoci dall'ultimo prodotto della ditta Hennequin- Veber è opportunissimo: fa ridere e non fa arrossire, non è insipido e non è pepato oltre misura, è svelto, è agile, è grazioso: ha quasi tutti i requisiti per piacere e di più cerca ricondurre il traviato vaudeville quasi alla freschezza lieve e lieta dei primordi. [...] Questo l'argomento mal raccontato del vaudeville, che è graziosissimo e tale appare grazie anche alla esecuzione che ne ha data la compagnia Mariani-Calabresi. Da molto tempo non sentivamo una commedia allegra recitata con tanta agilità, tanta vivacità, tanta signorilità soprattutto. E

pour case: l'hanno recitata Oreste Calabresi, Baghetti, la Chiantoni, la Zucchini, la coppia Betramo, l'Olivieri, insuperabilmente e coadiuvati con zelo ed affiatamento da tutti gli altri: un complesso di attori invidiabile ed invidiato. Il nuovissimo vaudeville ha avuto cinque repliche finora. Per i tempi che corrono, è moltissimo, quasi quasi è anche troppo, ma infine... *noblesse oblige!*>>.

- **U. Scalinger, *Nemmeno un bacio di Roberto Bracco*, in <<La Maschera>>, 31 dicembre 1912:** <<[...]della rappresentazione torinese già dicemmo. Di quella napoletana ci è concesso solo ora segnalare il trionfo. L'han diviso con Roberto Bracco gli interpreti del suo dramma. Emma Gramatica è una insuperabile Nanella, per comprensione, per intensità interpretativa, per forza e per misura insieme di recitazione. Leo Orlandini, nella parte di Corrado, è semplicemente eccellente. Il Casilini è un buon Enrico, specie nel primo e nel secondo atto, là dove la parte non oltrepassa i limiti del ruolo coperto dal volenteroso attore. La Zanchi, la Verani anche assai a posto: in complesso una interpretazione vigile e ben preparata, come non sempre si ottiene dalle nostre compagnie *Nemmeno un bacio* ha avuto a Napoli cinque repliche. Ora se ne attende con ansia la prima rappresentazione a Milano, fissata per la sera del 2 gennaio>>.

- **Pasquale Trama <<Don Marzio>>:**

- **P. Trama, *Congedo di Renato Simoni al Sannazaro*, in <<Don Marzio>>, 23-24 aprile 1911:** << [...] Renato Simoni si è presentato al pubblico ben dieci volte, ha ringraziato, evidentemente commosso e raggianti, con gli interpreti e solo, ha ottenuto, infine, un trionfo. Il grande successo di Napoli – del resto – non è che l'eco dei successi calorosissimi, che questo recente lavoro del giovane commediografo lombardo, ha ottenuto, dall'anno scorso, su vari teatri d'Italia; ed è successo giustificato, ed è vittoria combattuta e vinta con i più

semplici mezzi, con la più grande spontaneità d'arte, col semplice appello al ricordo delle scene della vita, con la chiamata a raccolta dei più naturali e più potenti affetti, e specialmente di quello grande, straordinario, sempre vittorioso, che è l'affetto materno. È con questa sensibilissima corda, con questa straordinaria leva emotiva che Renato Simoni ha vinto, ha soggiogato, ha obbligato al più erompente applauso, una massa enorme di pubblico elegantissimo. [...]>>.

- **P. Trama, *Amuri foddì di Amleto Palermi al Fiorentini*, in <<Don Marzio>>, 2-3 marzo 1912:** << [...] L'atto finale si svolge alla fattoria di padron Cosimo. Saria attende sempre Mara, che dopo la straziante scena d'addio non ha più vista. Si parla, vagamente, fra quei buoni lavoratori della terra di una figura paurosa di donna, di un fantasma quasi: che di tratto in tratto, appare alla fattoria. Non è altra che Mara, la quale infatti, viene in iscena, discinta, lacera, smunta, incutendo terrore in tutti. Cosimo Milia ha l'ultima idea feroce: ordina che si sguinzaglino i mastini e quando Mara, scacciata, va via, le danno addosso, la sbranano, la dilanano fra le grida dei presenti. Io non so se al mondo vi sia gente feroce così – ho pochissimo vissuto nei piccoli centri campagnoli – ma se il Palermi ha tracciato simile tipo vuol dire che per lo meno ne ha notizia. Lo ammetto, quindi, con lui e, passato sopra l'audacia di questo finale, mi congratulo col giovane autore, per i pregi indiscutibili del suo lavoro, che gli fruttò di ben nove chiamate al proscenio. Esecuzione accuratissima. Interessantissima la Bragaglia: colorito, appassionato il bravo Grasso Florio, un attore che meriterebbe di essere tenuto in maggior luce; ottimo impeto di rude contadina nella Campagna; un po' esagerato il Viscuso nella scena finale>>.

- **P. Trama, *Lisistrata al Politeama*, in <<Don Marzio>>, 13-14 febbraio 1913:** << fu data ieri sera al Politeama la nuova operetta del maestro Paul Linke, "Lisistrata" con esito felice. Così finalmente mercé la buona volontà di un accorto direttore, Gino Vannutelli, torniamo a vedere nel teatro operettistico quella festa di colori a cui eravamo abituati, e mercé sua il monotono abito nero moderno è stato un poco allontanato dal palcoscenico. Perché, bisogna

confessarlo, quelle operette in cui non si vedono quei costumi così ricchi e così belli d'una volta, in cui non si ammirano quei gruppi di personaggi festosamente abbigliati, e che costituivano un contributo non lieve allo spettacolo, quelle operette moderne generano quasi sempre la noia. Giacché diciamolo pure, checché se ne dica, nell'operetta l'occhio ha esigenze eguali a quelle dell'orecchio; quindi non basta solleticare un organo ma bisogna anche pascere la vista offrendo quadri attraenti e piacevoli. [...] Il maestro Sinke ha scritto una musica facile e spigliata, l'ha scritta alla buona, alla casalinga, e non si è preoccupato affatto all'eleganza della forma. Però nella sua semplicità e nella sua forma quasi confidenziale, il musicista senza elevarsi in regioni superiori si è guardato bene di cadere molto in basso, e perciò in quella musica, facile e bonacciona, la volgarità mai si mostra, ma turba l'ambiente. Il libretto a base di freddure e di anacronismi è da lodarsi più pel dialogo che per l'intreccio comico: perché da quest'ultimo lato c'era da fare una commedia graziosa. Però così com'è non dispiace, e corre svelto per la sua via. L'esecuzione della compagnia Vannutelli è lodevolissima per affiatamento e per grande diligenza in ogni particolare. Annetta Perretti si è mostrata un'attrice sveltissima ed una cantante corretta; Gino Vannutelli è stato un "Leonida" simpaticissimo ed elegantissimo. Hanno eseguito con brio le loro parti la Gradi, l'Aleardi, la Gualtieri, il Pompei, il Rosa, il Valta ed il grazioso F. Gargano. Molto bello lo scenario e assolutamente deliziosi i costumi, disegnati da Caramba, con gusto ed originalità. In molti punti dell'operetta il pubblico ha applaudito con calore, e specialmente dopo il coro delle lucciole. Ad ogni fine d'atto gli ottimi esecutori sono stati evocati alla ribalta. Questa sera "Lisistrata" si replica>>.

- **Pasquale Parisi << La Maschera >>:**

- **P. Parisi, San Carlo. L'insuccesso della "Bohème", in <<La Maschera>>, 9 gennaio 1910:**<< se l'impresa del San Carlo che tanti consiglieri e nella quale ciascuno, ad ogni quarto d'ora, si impossessa dello scettro del comando, per acquisire nuovi insuccessi alla pericolante stagione, se l'impresa del San Carlo, ripetiamo, dopo il palese insuccesso della *Bohème*, avesse pensato a migliorare

lo spettacolo o – meglio – a rinunziarci per questa volta, noi avremmo avuto per essa parole di considerazione. A tutti è possibile un errore e non bisogna negare il perdono quando un senso di respicenza (*sic*) sopraggiunge in tempo. Viceversa noi siamo costretti a non nasconderle e a non velare alcuna parola di biasimo, autorizzati a ciò dalla audaci insolita di replicare – e in turno – uno spettacolo che una sala di prim'ordine aveva concordemente e clamorosamente condannata e che la critica, quella nostra critica, in massima parte, così ben disposta a chiudere un occhio, aveva avuto il coraggio – insolito – di condannare all'ostracismo. orbene, di questo passo, noi ci domandiamo, dove si arriverà? Una volta, forse anche fino ad ieri, gli applausi e gli urli avevano un diverso e palese significato a teatro. Da oggi, invece, l'impresa del San Carlo, infischiandosi di secoli di consuetudine, cambia significato alle manifestazioni non dubbie del pubblico e osa ripetere – contro il pubblico e contro se stessa – uno spettacolo fischiato. O non è questo un invito fatto al pubblico, che alla prima della *Bohème* protestò con tanta correttezza, un invito a manifestare più violentemente la sua dispiacenza? La contrarietà del pubblico fu anche maggiore in quanto che era stato detto, anche a chi non voleva saperne, dall'estate scorsa, che Cleofonte Campanini aveva in animo di dare a Napoli una magnifica edizione di *Bohème*. E perché, diciamo, impegnarsi cos' quando si ha un nome tanto illustre e quando si ha alle spalle una impresa da cui non si è secondati? Poiché non amiamo credere che l'illustre Campanini – il cui valore indiscutibile degli spettacoli abborracciati di America non avran certo diminuito – abbia anche fatto le sue proteste prima di andare in iscena con uno spettacolo così palesemente raffazzonato. Amiamo credere ch'egli abbia protestato e che non gli abbiano dato ascolto, perché, diversamente, noi dovremmo anche venir meno a quella ammirazione che tutti gli tributano.[...] Scherzi a parte, noi ci domandiamo esterrefatti, se la Druetti, tanto valorosa, tanto gentile e tanto coraggiosa, non avesse salvato – è la parola – lo spettacolo col suo canto, con la sua arte, con la sua intelligenza, che sarebbe accaduto. Ed è poi giusto far pesare sulle spalle di una cantante tutto uno spettacolo pericolante e scombinato, col rischio di coinvolgerla nella caduta? Ma intanto, lo spettacolo si è replicato. Ciò vuol dire che manca alla impresa ogni coscienza ed ogni rispetto pel pubblico. E le manca, principalmente, senso speculativo perché essa è la più danneggiata. Ha rovinato uno spettacolo che – per la sua grande

popolarità – poteva fruttarle testori. Di questo passo ci rivedremo al bilancio!
>>.

- **P. Parisi, *San Carlo*, in <<La Maschera>>, 23 gennaio 1910:**

<< è precipuo compito del critico e del cronista teatrale quello di fare la psicologia del pubblico innanzi al nuovo spettacolo, che gli vien presentato. Poiché il pubblico non va a teatro vergine di ogni pensiero e duttile e molle come un pezzo di cera sul quale sia facile imprimere ogni sensazione. Il pubblico va a teatro invece con un gran bagaglio di idee, le quali sono contrarie e favorevoli allo spettacolo che gli è stato annunziato. Egli o è mal prevenuto e forse ignora la cagione del suo malumore, e allora occupa il suo posto con sopportazione evidente, o si aspetta un successo ed è vivamente contrariato se lo spettacolo è tale da imporgli di fischiare, o è urtato e messo in broncio da qualche altra sfumatura psicologica, e allora ne vuole per fargli assumere un atteggiamento deciso in favore o contro lo spettacolo. Io, per esempio, mi diletto di queste osservazioni e di questi studii che faccio dal mio posto di spettatore. Così mi parve venerdì scorso – e la mia impressione non era fallace – che il pubblico entrasse di mala voglia in teatro – mi parve che avesse quell'aria artificiosamente compunta che si assume in una visita di condoglianza, quando non si conosceva il morto e si detestano i sopravvissuti. Mi pare che quel pubblico, che entrava in teatro con l'aria annoiata e stanca, celasse dentro di sé un intimo pensiero malvagio: quello di dover assistere a un altro insuccesso e di goderne intimamente, per la gioia di veder precipitare verso la rovina questa stagione così malamente iniziata.[...]>>.

• **Alfonso Fiordelisi <<Don Marzio>>:**

- **A. Fiordelisi, *I Puritani al Mercadante*, in <<Don Marzio>>, 12-13 settembre 1912:** <<[...]sicché senza paura di errare si potrebbe dire che quest'opera belliniana certamente è ignota alla nuova generazione. E quindi alle lodi che dobbiamo tributare alla vigile Impresa del Mercadante per magnifico programma che si propone di svolgere in questo autunno, dobbiamo aggiungerne moltissime per aver dato ai giovani l'occasione di conoscere tal glorioso capolavoro dell'arte italiana. E mai come iersera il teatro è stato tanto educatore, poiché di fronte alla meravigliosa concezione belliniana, al cospetto di quel dramma musicale così potente in una espressione limpida e semplice, e che purtroppo era l'espressione della nostra razza, certamente anche nei giovani, come nei vecchi, un mesto rimpianto avrà toccato il cuore. Oh! Come mai si è potuto deviare tanto dalla via che i nostri maggiori ci avevano così faticosamente spianata, per seguire idealità così lontane dalla nostra indole e dalle tradizioni nostre? A torto da qualche grande artista fu detto che il Bellini si era allontanato dalle tradizioni, e che se ne stava a parte, in una nicchia, isolato. No, non è vero. Il Bellini non solo non si è appartato, ma è stato l'unico, perfetto continuatore dell'opera di Rossini, ed ha saputo infondere nella espressione musicale, con quella perspicuità che è propria del genio, la significazione dei più intimi sentimenti dell'animo e così alcuni brani della <<Norma>>, della <<Sonnambula>> e dei <<Puritani>> sono modelli insuperati di psicologia musicale. Purtroppo essi sono i colori del dramma nuovo intravisti dell'altissimo cantore, che vanno ad arricchire il patrimonio già acquistato dallo spirito nazionale, e perciò sono ricchi di tanta freschezza e di tanto imprevisto. Ma lasciamo tali malinconie poiché sono lagrime sciupate quelle che si versano sulle rovine di Babilonia, e qualunque seme oramai non potrà germogliare in un terreno cotanto vasto, come oggi è il nostro campo artistico[...]>>.

- **P.C. Dario <<Il Pungolo>>:**

- **P.C. Dario, *Nuovo Quand l'amour meurt di Salvatore Di Giacomo*, in <<Il Pungolo>> , 15-16 gennaio 1911:** << [...] l'esecuzione di *Quand l'amour*

meurt mi parve – strano in una compagnia che è una compagine stupenda di attrici e d'attori! – un po' carica, un po' forzata: nel comico e nel patetico. La piccola Cozzolino fu misurata ed ebbe accento giusto se non intenso e doloroso. Ottima, come sempre, la Del Giudice; spigliate la Bertini e la Bottone, ma Gilda Scarpetta forzò le tinte, benché abbia fatto ridere, e quello stesso attore gagliardo e incisivo che è Luigi Galloro, oltrepassò il segno e s'indignò troppo prima, prima poter trovare poi una note sufficientemente acuta, quando dallo sdegno generico occorre passare a quello specifico. Io parlo soltanto di diapason: s'intende bene che Galloro è sempre un artista di naturalezza di mezzi sorprendenti. Il pubblico del Nuovo era iersera imponente: quanto Napoli ha di più intellettuale riempiva la sala del gaio teatrino vernacolo: da Benedetto Croce a Paolo Vetri. Ciò attestò come il ritorno di Salvatore Di Giacomo al teatro ridestò la speranza ch'egli non disertò più il campo, ove sarà sempre insuperato, maestro e guida del fervido manipolo che restaurerà la scena dialettale>>.

- **L. Capuana, *Per Malia in dialetto napoletano*, in <<Il Pungolo>>, 30-31 gennaio 1911:** <<Carissimo Bovio, Voi e gli artisti della compagnia napoletana del Teatro Nuovo avete operato qualcosa di quasi incredibile per me, mi avete violentemente costretto ad applaudire come uno spettatore qualunque, il mio dramma *Malia* e a sentirmi commosso fino alle lacrime davanti alla squisita bellezza della vostra riduzione e alla mirabile interpretazione che essi ne hanno data, per la prima volta, sabato sera. Non potreste facilmente immaginare la strana deliziosa sensazione da me provata vedendo trasportati in un altro ambiente quei miei personaggi siciliani che, intanto, vivono nella nuova forma senza niente perdere del loro carattere passionale, con qualcosa di più: il sorriso, la giocondità napoletana che il vostro bell'ardimento e il vostro perfetto gusto di artista sono riusciti ad innestarvi. Sento il dovere di esprimervi la mia grande ammirazione e la mia grandissima riconoscenza. Voi e gli artisti che han cooperato con voi all'entusiastico successo, dovete sentirvi ben ricompensati dall'accoglienza che l'eletto pubblico di quella sera ha meritamente fatta all'opera vostra. Io non dimenticherò mai la intensa emozione che vi devo. Tutto è stato una straordinaria sorpresa per me: non tanto la Vostra meravigliosa

riduzione, perché non potevo attendermi altro dal vostro gran valore di poeta e di commediografo dialettale, quanto l'opera degli artisti dei quali conosco soltanto il Pantalena. La signorina Magnetti mi si è rivelata artista di primissimo ordine da farmi quasi dimenticare, per la potenza drammatica e la notevole misura, le precedenti interpreti del personaggio di Jana, ora diventata Lucia. Del Pantalena è superfluo parlarvi. Quell' *'O Cumpare* è cosa tutta vostra: e dovete esser felice di aver trovato in lui un attore che l'ha reso con sobria comicità da par suo. E quella grande Marietta Del Giudice!... E quel don Saverio 'e Sant'Eligio, in cui avete trasformato il mio don Saverio Teri. Il Crispo ne ha fatto una vera creazione. Il Galloro e il Pretolani sono stati magnifici e vibranti nelle parti di Salvatore Fiorito e di Ciccillo Santacroce, sostituiti al mio Nino e al mio Cola. E così tutti gli altri dal barbiere Sammucchella di Napoli, anch'esso una vostra deliziosa trasformazione del mio Taddarita, alla Nunziata (la valorosa Gaglianene), a don Aniello Buonocore (beccai Amodio), il mio Massar Paolo, fino alla zingarella (la Bottone) che contribuiscono a rendere il vivace colorito, affatto napoletano, della vostra, devo ripeterlo, bellissima riduzione. Grazie, carissimo Bovio! Grazie! Non so aggiungere niente di più, ancora vibrante, come sono, della commozione per l'opera vostra e degli artisti che han dato al mio lavoro nuova fresca giovinezza!

LUIGI CAPUANA>>.

- **P.C. Dario, *Al San Carlo Lohengrin*, in <<Il Pungolo>>, 13-14 marzo 1910:**
 << O soave cavaliere, simbolo dell'ideale, emblema della purezza, essenza della spiritualità, poesia del mistero, espressione del candore, che hai per araldi un cigno e una colomba; o fatato guerriero, che atterri e non uccidi, che ami e che non ti sveli, che credi all'amore come qualcosa d'imperscrutabile e d'irrivelabile, che chiudi nel tuo cuore la missione di giustiziere e di protettore, dacché ti derivano da un arcano potere, che oltrepassa il senso terreno e vola ai cieli, attraverso gl'intercolunni leggeri d'un tempio che per sacerdoti cavalieri cinti d'usbergo e magia; o messaggero gentile e pio, innamorato e fiero, sognatore e pugnace – tu ci riconforti di dolcezza, tu ci dai una ebbrietà indicibilmente triste, tu ci trasporti nel tuo mondo di purità e di grazia celeste, tu

apri nell'anima nostra, [...] ⁷² di amore, le finestre dell'ideale e ci fai respirare l'etere d'una musica, ove il filtro della soavità e del misticismo deterge di ogni contaminazione terrena i più alti sentimenti dell'anima umana [...] >>.

- **P.C. Dario, *Anema bella di Ernesto Murolo*, in <<Il Pungolo>>, 18-19 dicembre 1910:** << [...] con questo dramma breve e forte, che il pubblico elegantissimo, eccezionale d'iersera applaudì fragorosamente e con quattro e cinque chiamate all'autore e agli interpreti meravigliosi, Ernesto Murolo conquista il posto, che noi da tempo presagimmo al suo talento versatile, vivido e fecondo. Egli raggiunge la nota della raffinatezza nel campo d'un verismo poetico, che tocca la realtà non solo nelle sue apparenze esteriori, ma nel suo contenuto spirituale, che spesso sembra – e non è – l'opposto della realtà effimera. Egli deriva, in ciò (e la filiazione estetica suona per lui l'omaggio migliore), dal maggiore artista che vanta oggi il teatro di prosa italiano: da Roberto Bracco. Quel che Bracco chiama nell'arte propria *segni significativi* – i quali per lievi simboli danno l'immagine delle realtà occulte dello spirito – impennano le loro piccole ali anche nell'arte del Murolo: arte vernacola soltanto perché si suffraga del pittoresco dell'espressione, ma non la limita più al colore del paesaggio, bensì la dilata alla dipintura dei caratteri. Nel quale caso l'arte non ha bisogno di vane distinzioni morfologiche. Se la compagnia del Nuovo – portentosa compagine di artisti di somma genialità e di naturalezza magnifica – avesse ancora bisogno d'affermare la propria forza, la rappresentazione di ieri sera verrebbe come prova decisiva. Chi non ha visto quel brulicame di vicolo partenopeo affollarsi nei più tipici atteggiamenti, interloquire con le sue inflessioni più espressive per bocca di Marietta Del Giudice – attrice senza rivali – della impareggiabile Gaglianone, della Bottone, dell'Amodio, del Di Napoli junior; chi non ha visto come in cinque battute il Crispo disegni una

⁷² Parola incomprensibile perché in parte cancellata.

macchietta, chi – infine – non ha potuto ammirare l'interpretazione personale di Adelina Magnetti e di Luigi Galloro, vada, vada al Nuovo [...]».

- **P.C. Dario, *Al Politeama Giacosa Grasso nel Feudalesimo*, in <<Il Pungolo>>, 2-3 febbraio 1911:** << [...] sia la gelosia che azzanni, sia l'amore che stemperi il cuore, sia l'ira che traluca in un campo omicida, Giovanni Grasso ci rappresenta allo stato animale il gruppo degli istinti nei tipi elementari della vita. Egli dovrebbe disdegnare – se la sua intelligenza – tutti gli aggettivi che spettano agli attori sommi. Egli è un interprete a parte, unico, originale: per lui non v'è qualificazione. Egli è non una immagine delle sensazioni umane, mala sensazione stessa nella sua quintessenza operativa. Il dialetto è l'unica forma che può ricevere questa materia brutta. Il linguaggio deriva dalla Natura, come l'istinto che lo eccita. In presenza di quest'attore rudimentale e portentoso voi stupite come, nel mondo dei fenomeni, questo è il fenomeno delle platee, [...]»⁷³, la folgore, il terremoto, la valanga, la piena... Grasso. Come il lampo è il fenomeno dell'elettricità: la Natura che si afferma nei suoi moti sovvertitori. Dallo stato di placidezza quasi umile allo stato di furore: la scena in riva al ruscello e la tempesta della *Pastorale* di Beethoven. Tale è Grasso: umiltà semplice, naturalezza quasi sommessa, senz'artificio e senza raffinatezza – e furore. Furore che vi scompiglia, che vi terrorizza, che vi si comunica: un attimo, una vertigine, di cui resta un solco di sangue sul suolo e di spavento nel vostro cervello. Il gesto, il salto, lo striscio dell'uomo connessi all'atto, in una unità inscindibile, il cui effetto è immediato sui nervi dello spettatore: se ne sente l'oscillazione per un pezzo. [...] è uno spettacolo magnifico e mostruoso. Io non so dirvi com'egli faccia. So che non ho visto nulla di simile. E ho applaudito anch'io con furore a quest'uomo singolare, che sa dirci che cos'è e come agisca la bestia umana. Non vi narrerò l'impressione sul pubblico: immaginatela. Sappiate soltanto che almeno duecento dei duemila spettatori del Politeama chiesero il bis. Ed io, distratto, credendo di assistere ad un melodramma, pensai fra me e me: - Sta a vedere che il direttore d'orchestra glielo consente! >>.

⁷³ Incomprensibile a causa di una piega che ha logorato il foglio del giornale.

- **Saverio Ischia- Capri <<Sei e Ventidue>>:**

- **S. Ischia, “Antonio da Giussano” al teatro Fiorentini, in <<Sei e Ventidue>>, 13 novembre 1913:** << [...] si arriva così alla battaglia di Legnano, in cui Alberto da Giussano *ammatonda (sic)* di legnate l’esercito di Barbarossa. D’altronde, un combattente come Alberto da Giussano, tutte le volte che è interpretato da Gualtiero Tumiati, non può che stravincere. Quello non è un uomo, infatti, è un castigo di Dio: metri due di statura ed una faccia che, non facciamo per dire, al solo vederla, nemici ed amici debbono scappare per forza. Il lavoro che – d’altronde – ha riaffermate nel Tumiati (Domenico) le consuete qualità di poeta drammatico valoroso e personale, è stato degnamente interpretato dal Tumiati (Gualtiero), brutto in faccia assai, come ora abbiamo detto, ma artista di tempra autentica, dalla vispa Teresa Mariania, e dal tempestante Tempesti. Acclamatissimo anche il principe di Santobuono, per aver avuto il buon senso di non comparire in palcoscenico, ben comprendendo che il Fiorentini è una cosa e la Favorita ne è un’altra. Il lavoro si replica. Lunedì *Cecilia*, ultima novità di Pietro Cossa. Ma tenete la notizia nascosta a Triplepatte; se no, al solo sentir pronunziare il muliebre nome di *Cecilia* , quello vi combina subito su due quartine nei mosconi del Mattino>>.

- **S. Capri, “La bestia” al Fiorentini, in <<Sei e Ventidue>>, 30 novembre 1913:** << il proprietario della Compagnia dei grandi spettacoli è il signor Settimelli. Egli ha fulmineamente profittato della favorevole occasione, imponendo a Gualtiero Tumiati:
 - Lei deve rappresentare un mio dramma!
 - E come s’intitola questo dramma? – s’è informato, con preoccupazione, il Tumiati.

Il signor Ottavelli ha risposto subito:

- Bestia!
- Bestia sarà lei! – ha rimbeccato Gualtiero Tumati, offeso.
- Ma no, via! Non ha capito. *Bestia* è il titolo del mio dramma...
- Del suo dramma? Ma lei impazzisce? Vuole che io rappresenti un nuovo dramma che non sia di mio fratello Domenico?
- Certamente! Non ha forse ieri esibito al pubblico quelle *Querce* di Alberto Donaudy, le quali, se fossero piantate sul Vomero al posto dei platani, giustificerebbero pienamente l'ossessione del duca Donnorso per lo sradicamento totale di ogni albero di quel pittoresco rione? Così è che Gualtiero Tumati si è deciso ad impersonare la bestia del signor Ottavelli sul palcoscenico del Fiorentini. Ora, dal momento che *La bestia* va in iscena mentre noi andiamo in macchina, non possiamo dire a priori se si tratti di una bestia da tiro o da soma. Possiamo annunciare soltanto, in linea di previsione, che la Società Zoofila, preoccupata del cattivo trattamento che il pubblico potrebbe eventualmente fare al nuovo dramma del signor Decimelli, ha mandato sopra luogo i suoi migliori agenti per la protezione della povera bestia, e che alla rappresentazione interverranno certamente, per ragioni di solidarietà, quanti cani, gatti, cavalli, asini esistano in città. Cesarino Pezzetti assisterà, naturalmente, alla rappresentazione, nella sua qualità di segretario dell'Impresa. Quanto alle zebre della ditta Mele (pubblicità a pagamento), esse si godranno lo spettacolo da un palchetto di lettera, quantunque le bestie siano illetterate... Diremo nel prossimo numero se questa Bestia del signor Centesimelli meriti gli onori della ribalta o non debba piuttosto essere rinchiusa nella stalla>>.

- - , *La "Fedora" al San Carlo*, in <<Sei e Ventidue>>, 29 gennaio 1914: <<[...] infatti, appena la portantina arrivò sotto la porta del teatro San Carlo, scesero a ricevere il Sommo Artista il comm. Laganà ed il maestro Mugnone. Fu chiamato un fabbro che, dopo laboriose manovre, potette aprire la portantina. Ne scese non un uomo, non un divo, non de Lucia, ma un palombaro, un sommozzatore, con scafandro e occhiali, la testa ermeticamente rinchiusa in una scatola di rame, munita di tubo e pompa per l'aria. Tutti sanno, del resto, che i tenori si danno delle arie, massime quando non le possono più cantare. Sostenuto a braccia, il celebre cantante

ascese le scale del palcoscenico e fu subito immesso nel suo camerino, riscaldato a 30 Rèamur, ozonizzato, disinfettato, asettico. Enormi polverizzatori lanciano turbini di formalina, tutte le finestre son chiuse, tappate, sbarrate. Il comm. Laganà, in orgasmo, dà le ultime disposizioni per la *Fedora*, lo spettacolo che avrà luogo fra qualche ora. La signor Melis non è ancora in teatro, e ciò provoca i più giustificati affanni del solerte impresario. Il maestro Mugnone azzarda l'ipotesi che la signora Melis sia passata alla compagnia Ruggeri in qualità di generica- caratteristica. [...] Entrano i parrucchieri, i *masseurs*, gli infermieri con siringhe Pravaz, gli assistenti con soluzioni al borace, al clorato di potassio ed al cloruro di sodio. Il salumiere Gatti trasporta alcuni mezzi barili di alici salate. [---]Il silenzio è completo. Tutti tacciono anche de Lucia tace. Il principe di Piedimonte trova che de Lucia è in voce come sempre. Adolfo Scalera afferma che mai de Lucia ha cantato così bene. – Errani un appassionato, dà il segnale degli applausi. Tutto il teatro prorompe in una acclamazione sola. – L'ispettore Caldarola, addetto alle poltrone passeggia col cappello in testa lanciando occhiate furibonde agli spettatori più entusiasti e col consueto garbo che lo assiste, passa a vie di fatto con alcuni abbonati ritardatari che vorrebbero sedere nelle loro poltrone. La signora Tina di Angelo applaude con fervore. Un disgraziato che, per combinazione, si trova a portata delle sue graziose orecchie e che ha la tristissima idea di esprimere qualche opinione sulla bontà dello spettacolo, riceve una messe improvvisa di occhiate furibonde e di ingiurie mormorate a mezza voce. Dopo di che Giovanni Laganà scende in platea per espellere il sopra esecrato disturbatore, ma viene scambiato pel tenore de Lucia e fatto segno a una festa inobliale. A questo punto, invece, il vero de Lucia racconta a Fedora come riuscì ad uccidere il rivale. Il pubblico apprende, per una curiosa congiuntura, invece come de Lucia riesca ad ammazzare Umberto Giordano. L'atto termina tra uno scorcio di applausi. Tutti i critici sono d'accordo nel dichiarare che tenori come de Lucia non se ne sentono più. Infatti!>>.

- -, *Miramar*, in <<Sei e Ventidue>>, 30 luglio 1914:

<< O lettori, come state?

State bene? Non c'è male?

Permetteteci che dal giornale
Noi vi stiamo a salutar.
E un saluto vo' mandare,
anche a quelli di provincia
ove è un pezzo che comincia
il giornale a circolar.
Come pure a quel pappone
Dell'amico Peppe Rippa:
-Don Peppi', vuie cu 'sta trippa
Come mai non riuscite a schiattà!
Passo, poi, a salutare
Il solerte direttore
che con zelo e con onore
fa i programmi del *varietà*.
Egli è lungo – lungo e secco
E da un lato un poco pende,
ma, però, non si comprende
perché chiamasi Campanil...
Anche a Pisa il campanile,
questo è vero, sta abbuccato
mentre Arturo, da che è nato,
è diritto e non si abbocc...
Egli insieme con De Rosa
Con Villani ed Ardivino

Ha creato un locale divino
Dove il pubblico accorre ogni ser...
Ogni sera applaude
i brillanti equilibristi,
sono acrobati mai visti
che vi fanno sbalordir...
Come pure quella coppia
d'eleganti ballerini
così bravi e così fini
che io li sto a salutar...
e non posso trascurare
la graziosa Romanelli
che ha due occhi così belli
che le carni vi fanno azzellir...
Quando canta è un canarino,
quella buona Adrianelli,
detta pure <<la Ciminelli>>,
che si scrive con un 'Emma sol,
e poi, passo a salutare
quell'angelica bellezza
il cui sguardo è una carezza
la cui voce è un latte miele.
E si dice che per lei ha perduta la ragione
più d'un ricco signorone

un pugliese ed un napoletano>>.

- -, *Le prèmières*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 novembre 1914: <<[...] che cosa fa, allora, il derelitto redattore artistico? Ecco: s'installa in una capace e soffice poltrona, accende una sigaretta e, fornitosi di una copia del *Mattino*, legge, con voce forte e sicura, quanto i suoi colleghi hanno scritto a proposito delle *prèmières* di stasera. E, dopo, scrive:

Al Fiorentini, Ruggero Ruggeri, giovandosi di speciali concessioni accordategli dalla Navigazione Generale ci presenterà, giovedì sera, un *Figlio d'America*, procreato dall'unione legittima di Veber e Gerbidon.

Al Bellini, Alfredo Sainati ha deciso, con la complicità di Bella Starace, di farci trecchie di vermi e capitoni in corpo, ammanendoci (*sic*) i più terrifici lavori del *Grand- Guignol*.

Alla Galleria Vittoria, il cav. Scoppa promette di battere il campionato degli impresari audaci ed originali, dando un carattere di assoluta novità all'ormai decrepito caffè-concerto. Egli ci darà un programma di varietà sbalorditivo, dalla di Landa alla troupe Sachoff e, nel secondo spettacolo – dalle 24 in poi – permetterà che l'elegante pubblico notturno si sbizzarrisca a suo talento, ballando, saltando, mangiando, gridando, bevendo, fumando, occhieggiando, toccando, ridendo, palpando, spendendo, spandendo e...tornando, l'indomani!

All'Eden, i fratelli Resi hanno aggiunta una nuova foglia di alloro alla loro corona di benemeriti impresarii, scritturando Maria Campi, la decana delle chanteuse, la Malibran delle artiste di varietà, il senatore Pessina delle mondane; una di quelle donne come non ne nascono più e, si direbbe quasi, che non ne muoiono più.

Al Nuovo, la signorina Adelina Magnetti ha fatto la sua rentrée, accolta da cordiali ad unanimi feste nella *Mugliera zetella*: una zetella che saremmo disposti subito a farne una mugliera; una mugliera che per alcuna ragione, lasceremmo zetella>>.

- -, *Galleria Vittoria*, in <<Sei e Ventidue>>, 15 novembre 1914: << suol dirsi: l'ozio è padre dei vizii. Pur presentando le mie condoglianze ad un padre di così numerosa prole, io non posso astenermi dall'atteggiare la mia bocca ad un sogghigno di scherno e di disprezzo, esclamando: <<Oh! Quale melensaggine!>>. E, sì. Perché se io non mi fossi abbandonato, ieri sera, alle indicibili ebbrezze che mi dà l'ozio non sarei entrato nella Galleria Vittoria e non avrei constatato personalmente che, a differenza di questo i soliti maligni vanno bofonchiando, essa non è stata trasformata in una vasta *Croce di Savoia*, come mi avevano fatto credere. Perché è bene dichiararlo – folti gruppi di maldicenti, stuolo di denigratori, nugoli di Alfredi Monaco, legioni di Carli di Somma, miriadi di Mari Sergio (sedicente) Olivares, battevano la città conclamando che alla Galleria Vittoria non c'era neanche un cane: senza tener conto che c'è la di Landa. Finanche Mario Siniscalco – detto <<il Marchese di Priola>> a rovescio – affermava che egli non vi si recava, perché, data la vastità del locale, la solitudine, il silenzio e l'assenza di ogni anima viva, gli sembrava di aver paura degli spiriti! Ma è appunto nella Galleria Vittoria che manca ogni spirito, eccezione fatta per lo spirito d'iniziativa del cav. Scoppa, il cui nome sarà tramandato ai posteri con l'attributo di cuor di leone, appunto pel coraggio – dirò di più – per l'audacia – dirò ancora di più – per la temerità – dirò tutto – per la tracotanza di organizzare simili spettacoli e simili trattenimenti degni solo di una grande metropoli. Figuratevi che il nuovo programma is compone non meno di quindici (dico quindici) numeri che io sento il dovere di comunicarvi subito (segue programma)[...]>>.

3.3 Un caso della critica teatrale napoletana: il debutto di *Chantecler* di Rostand a Parigi, in Italia e a Napoli

Tra le pagine dei giornali e dei periodici napoletani, la critica teatrale si sofferma a lungo sul caso *Chantecler* di Rostand, spettacolo e testo francesi, il cui debutto parigino, seguito da quello italiano e napoletano, è rimandato a lungo, accrescendo le attese del pubblico e scatenando la curiosità della critica e dei giornalisti attraverso lunghi articoli, recensioni e cronache. Le notizie sull'atteso debutto, sul successo parigino e sulle stroncature italiane dello spettacolo francese attraversano un arco temporale che va dal gennaio 1910 al gennaio 1911. La stampa napoletana, dunque, è estremamente attenta alle notizie provenienti dalla Francia, soprattutto in occasione dell'arrivo di *Chantecler* in città. L'attesa del debutto italiano e di quello napoletano, ed il racconto delle esperienze in Francia, sono l'esempio più vivace del rapporto viscerale e continuativo che il teatro italiano e napoletano intrattengono nei confronti della Francia. I giornali ed i periodici artistici testimoniano costantemente questo legame che si trasforma in una vera e propria sudditanza artistica ed economica dell'Italia nei confronti della Francia. Oltre al frequente utilizzo della lingua francese all'interno degli ambienti artistici napoletani⁷⁴, il commercio e la traduzione dei testi teatrali, tra Italia e Francia, sembra essere costante sin dall'Ottocento, così come gli influssi culturali che persistono all'interno di alcune fasce sociali e culturali napoletane, ma che cominciano ad essere considerati retrogradi dai giovani⁷⁵.

<<La Maschera>> apre il suo numero del 30 gennaio 1910 con un lungo approfondimento rivolto a *Chantecler*, attraverso ben due pagine firmate dall'inviato a Parigi, Ludovico Schisa. Il giornalista, che data il suo pezzo 25 gennaio, racconta le vicende burrascose del debutto francese, atteso sin dal 1903. Coquelin, infatti, alla vigilia della sua partenza per l'America, nel 1902, è contattato da Rostand che vuole informarlo della creazione di una nuova opera. L'entusiasmo degli attori e del pubblico è ben presto smorzato poiché il debutto è rimandato. La

⁷⁴ A tal proposito, F. Angelini, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006, p.12 e S. Di Giacomo, *Il teatro e le cronache*, Verona, Mondadori, 1955, pp.521-522.

⁷⁵ Nel 2001 il drammaturgo napoletano Enzo Moscato si occupa della traduzione e dell'adattamento di *Chantecler*, che debuta durante la stagione teatrale 2006/2007. Cfr. E. Rostand, *Chantecler*, traduzione e adattamento di Enzo Moscato, Catalogo dello spettacolo, Teatro Stabile di Catania, 2007.

malattia di Rostand e la morte improvvisa dell'attore protagonista rimandano, otto anni dopo, il debutto parigino del testo, e quindi dello spettacolo, entrambi inediti.

I giornali napoletani si occupano dello spettacolo sia per il debutto parigino del 1910, che per quello italiano e napoletano. Schisa descrive il testo di Rostand ponendo in luce la sua genialità e le caratteristiche di un'opera in versi assolutamente moderna, i cui protagonisti sono animali personificati, ovvero uccelli⁷⁶.

Il 1 febbraio 1910 <<Il Mattino>> inizia a pubblicare una serie di articoli, che si protrarranno fino al debutto napoletano di *Chantecler*, definiti "servizio speciale del Mattino". Uno, in particolare, descrive una conversazione avvenuta tra Re Riccardi ed Hertz, quest'ultimo direttore del teatro parigino Porte Saint-Marti, che tiene a battesimo l'atteso debutto dello spettacolo di Rostand. La conversazione tra i due, oltre che sulla lunga e dolorosa attesa, verte sulla traduzione in italiano del testo di Rostand, progetto futuro utile a portare in scena in Italia il testo francese. L'articolo descrive il momento in cui Rostand entra finalmente nel Gabinetto del Direttore del teatro e Re Riccardi gli propone i tre nomi dei probabili traduttori italiani: Stecchetti, Sem Benelli, Cosimo Giorgeri Conti. L'autore francese esclude subito l'ultimo, tenendo in considerazione solo i primi due⁷⁷.

È interessante notare come gli Italiani, Re Riccardi compreso, dimostrino la ferma volontà di "acquistare" ad occhi chiusi il successo di uno spettacolo francese, auspicandone una buona traduzione in italiano. Nonostante questo prodotto artistico sia sostenuto da grandi aspettative e dal grande successo parigino, in realtà viene accolto, nella sua versione francese, in maniera negativa dal pubblico e dalla critica italiana.

Il periodico napoletano <<Il Mattino>> pubblica lunghissime recensioni ed articoli dedicati al debutto francese di *Chantecler*; durante tutto il febbraio 1910, per poi riprendere assiduamente nell'aprile 1910, periodo in cui lo spettacolo francese debutta in Italia. I lunghi articoli non sono firmati, ma si specifica che sono frutto dell'inviato speciale a Parigi, o di notizie giunte attraverso telegrammi e rielaborate

⁷⁶ L. Schisa, *Chantecler*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910, in appendice

⁷⁷ Cfr. - -, *Aspettando "Chantecler". Alla ricerca del traduttore italiano*, in <<Il Mattino>>, 1-2 febbraio 1910.

velocemente per assicurare al giornale napoletano un approfondito *scoop* quotidiano.

Infatti <<Il Mattino>> del 7-8 febbraio 1910 pubblica una lunga prima pagina, che segue in seconda, interamente dedicata al debutto parigino di *Chantecler*:

La pagina è divisa in due sezioni, quella superiore analizza nei minimi particolari il testo, raccontandone la genealogia, i protagonisti, l'ambientazione, il prologo, il primo ed il secondo atto. La sezione inferiore, invece, descrive ampiamente il debutto parigino, il grandissimo successo della critica e di pubblico e le attese europee nei confronti dell'opera di Rostand. Il giornale riesce ad esaminare nei minimi particolari ogni scena ed ogni momento dello spettacolo, sottolineando la grande affluenza di pubblico. Gli spettatori francesi si abituano subito all'inconsueta presenza degli attori nei panni degli animali e rispondono bene alla sorpresa del prologo, pronunciato da Coquelin, il quale, nella prima scena, entra urlando dalla platea e comincia a recitare davanti al palcoscenico, mentre, dal sipario ancora chiuso provengono i versi ed i rumori dell'aia e della campagna. Certamente la metateatralità del prologo è fortemente innovativa e di grande impatto per un pubblico che attende da otto anni il capolavoro. All'interno di questo lunghissimo articolo, solo alla fine della colonna in seconda pagina, ritroviamo un vero e proprio commento critico, che evidenzia il simbolismo metaforico voluto da Rostand: il Gallo, gli uccelli, gli animali della campagna rappresentano non solo i Francesi, ma l'umanità intera, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti⁷⁸.

L'articolo analizza in maniera approfondita il testo teatrale, ma nel numero dell'8-9 febbraio 1910 il quotidiano napoletano riporta anche il giudizio del pubblico, quello della stampa straniera, e le impressioni di Hertz e Coquelin sulla prima dello spettacolo: raccontano, infatti, che prima del debutto, si decide di travestire gli attori con i costumi di scena, lasciandoli girare in un terreno alle porte di Parigi, dove hanno condotto ignari vestiaristi ed artisti. L'impatto con gli uomini-animali è stato soddisfacente e l'inconsueta prova generale sembra superata⁷⁹.

⁷⁸ - -, *Il grande successo di "Chantecler" alla prova generale*. In <<Il Mattino>>7-8 febbraio 1910, in appendice.

⁷⁹ Cfr. - -, *La prima di Chantecler conferma il successo della prova generale*, in <<Il Mattino>>, 8-9 febbraio 1910. Secondo i giornali, Rostand si è sempre preoccupato di creare dei personaggi, in scena, che non sembrino travestiti ma reali, puntando, dunque, assiduamente sulla verosimiglianza. Se la critica tedesca non apprezza del tutto *Chantecler*, quella inglese ed austriaca considerano

<<Il Mattino>> continua a pubblicare i suoi servizi speciali, informando non solo i lettori napoletani, ma ergendosi a portavoce nazionale per tutti i lettori interessati alle vicende artistiche di *Chantecler*. Attraverso il quotidiano napoletano, infatti, si apprende che Rostand attribuisce alcuni dei giudizi negativi della critica ad alcuni interpreti e sembra non essere soddisfatto dell'attore Guitry. L'attrito tra i due è evidente, tanto che Rostand non assiste alla rappresentazione, lasciando alla moglie gli onori di casa, e Guitry, durante gli applausi, preferisce chiedere a Coquelin di pronunciare il nome dell'autore⁸⁰.

Il 23 febbraio 1910 *Chantecler* arriva in Italia e debutta a Sanremo: <<Il Mattino>> dedica una breve colonna al grande insuccesso: il pubblico italiano non coglie la metateatralità del prologo e si annoia durante gli atti⁸¹. Anche <<La Maschera>> del 6 marzo 1910, accenna, in pochissime righe, all'insuccesso sanremese.

<<Il Mattino>> dell'8-9 aprile 1910 avverte che *Chantecler* andrà in scena a Roma il 18 aprile, ma, all'interno della rubrica *I teatri*, pubblicata sul numero del 15-16 aprile, si informano i lettori che lo spettacolo sarebbe dovuto andare in scena anche a Napoli, il 15 aprile, presso il Politeama. Il ritardo della Compagnia e dei bagagli costringe a rimandare il debutto napoletano al 16 aprile, ma si avvertono gli spettatori che la replica saltata non è recuperabile per gli impegni già fissati tra Ermete Novelli e il Politeama.

L'insuccesso di *Chantecler* caratterizza anche la replica napoletana: a firmare la lunga recensione, stavolta, è Riccardo Forster che, di certo, non apprezza non solo lo spettacolo, ma soprattutto il testo, attraversando un lungo e colto excursus in cui elenca numerosi autori francesi e grandi opere, chiedendosi se davvero la Francia e la sua cultura possano essere descritte e rappresentate attraverso animali, così come propone Rostand, peraltro definito ironicamente dal giornalista il "cocoricografo".

questo prodotto un grande spettacolo, nonostante i critici austriaci affermino che i primi due atti siano lodevoli ma gli altri incerti.

⁸⁰ Cfr., - -, *Dopo la rappresentazione di "Chantecler". Rostand scontento di Guitry*, in <<Il Mattino>>, 9-10 febbraio 1910.

⁸¹ - -, *Chantecler è caduto nella prima rappresentazione in Italia*, in <<Il Mattino>>, 24-25 febbraio 1910: << [...] la scena del primo atto diverte senza entusiasmare il pubblico. [...] Nel secondo atto la congiura degli uccelli notturni, di un impressionante effetto scenico, colpisce il pubblico. Il saluto di Chantecler viene pure applaudito. Si registrano due chiamate agli artisti e il pubblico commenta favorevolmente il lavoro. Il pubblico, che alla fine del secondo atto aveva cominciato ad interessarsi e ad entusiasarsi, prova delusione non poca nel terzo atto. [...] Il quarto atto sembra un insuccesso completo. Il pubblico si leva, in piedi, rumoreggiando e, mentre Chantecler, lancia le ultime note del suo canto, esce protestando e commentando aspramente il lavoro.[...]>>.

Il pubblico del Politeama di Napoli non apprezza il testo. L'eleganza della scrittura di Rostand trasmette al lettore il disastro della replica napoletana di *Chantecler*, reduce anche dall'insuccesso sanremese. Forster evita i toni accesi e con grande eleganza dimostra al lettore come il successo di uno spettacolo in Francia possa ancora influenzare lo spettatore italiano, tanto da spingere il pubblico ad acquistare, in largo anticipo, tutti i biglietti e a riempire la sala. Lo stesso Forster, infatti, conclude la recensione sottolineando che, nonostante tutto, anche per il Sannazaro è quasi tutto esaurito⁸².

Anche il critico P.C. Dario scrive, sulla prima pagina de <<Il Pungolo>> del 16-17 aprile 1910, una dura recensione al debutto napoletano dello spettacolo, intitolando l'articolo <<*Chantecler dilaniato*>>. Certamente le parole di Dario sono dirette, specifiche e non lesinano i particolari negativi sullo spettacolo e sulla reazione del pubblico. La chiarezza della descrizione e del giudizio critico del giornalista rende questa recensione un documento che delucida, finalmente, tutti gli aspetti del caso *Chantecler* a Napoli, anche il mistero del tutto esaurito nei teatri⁸³. L'ironia del giornalista non risparmia le accuse all'autore, alla messinscena ed anche agli attori, sottolineando l'assurdità di proporre al pubblico frasi e teorie filosofiche che descrivono, con un linguaggio complesso, alcuni aspetti della vita e dell'umanità, attraverso ridicoli attori travestiti da uccelli.

È, dunque, lecito cercare di comprendere perché alcuni giornalisti italiani, inviati a Parigi, abbiano colto, in questo spettacolo, la stessa grandiosità che ha acceso il pubblico francese, - nonostante P. C. Dario insinui che forse anche a Parigi gli spettatori non abbiano apprezzato del tutto - mentre, una volta in Italia, la critica nostrana sembra bocciare totalmente ciò è stato considerato ed atteso a lungo come il grande capolavoro di inizio secolo.

A questo proposito sembra porsi le stesse domande Giuseppe Pagliara, il quale firma la lunga recensione pubblicata su <<Don Marzio>> del 16 -17 aprile 1910. A conclusione della *bagarre* napoletana, Pagliara pubblica un resoconto schietto e intelligente, spiegando i motivi che, a parer suo, possono aver rivelato una natura

⁸² R. Forster, *Chantecler al Politeama*, in <<Il Mattino>>, 16-17 aprile 1910, in appendice.

⁸³ P.C. Dario, *Chantecler dilaniato*, in <<Il Pungolo>>, 16-17 aprile 1910, in appendice.

ambigua nel testo drammaturgico di Rostand, aggiungendo la descrizione di un pessimo e rumoroso pubblico napoletano⁸⁴.

Gli insuccessi italiani dello spettacolo di Rostand continuano: <<Il Pungolo>> del 13-14 aprile descrive, in poche righe, le attese subito disilluse, anche del pubblico veneziano.

L'esito della replica in scena presso il Sannazaro di Napoli sembra, invece, essere positivo, poiché le notizie riportate all'interno della rubrica *Corriere Teatrale* de <<Il Pungolo>> del 20-21 aprile 1910, descrivono una reazione del pubblico completamente diversa⁸⁵. Gli spettatori appaiono tranquilli ed interessati, osservando attentamente un prodotto artistico che hanno applaudito calorosamente. Il piccolo trafiletto sottolinea, comunque, che l'esito di questo spettacolo è discutibile poiché non si può attribuire alla tipologia di pubblico o di teatro la qualità di un'opera che viene acclamata in Francia e poi criticata negativamente in tutti i teatri italiani in cui ha replicato.

<<Il Pungolo>> annuncia la scelta del traduttore italiano per *Chantecler*: con la traduzione di Lorenzo Stecchetti il testo e lo spettacolo saranno proposti in una nuova tournée⁸⁶.

La lunga intervista con Lorenzo Stecchetti è pubblicata sul numero del 13-14 settembre 1910 de <<Il Pungolo>>. L'autore della traduzione manifesta il suo giudizio sullo spettacolo e sul testo, testimoniando esplicitamente ciò che già si era compreso perfettamente attraverso le parole dei giornali napoletani. Il testo di Rostand appare, alla lettura, elegante, di grande bellezza poetica, contornato da metafore e da simbologie che lo rendono un ottimo prodotto letterario. Il problema sembra essere la messinscena, in cui gli attori appaiono ridicoli, il pubblico non

⁸⁴ G. Pagliara, *Chantecler di E.Rostand al Politeama*. In <<Don Marzio>>, 16-17 aprile 1910, in appendice.

⁸⁵ - -, *Chantecler al Sannazaro*, in <<Il Pungolo>>, 20-21 aprile 1910, in appendice.

⁸⁶ - -, *La nuova tournée di "Chantecler" in Italia. La traduzione di Lorenzo Stecchetti*, in <<Il Pungolo>>, 20-21 luglio 1910: <<[...] la parte lirica del poema è stata rispettata, ma il traduttore ha dovuto, per la buona comprensione dell'opera, che sarà data dinnanzi ad un pubblico italiano sacrificare i giuochi di parole e la vanteria, che davano al Merlo, nel testo di Edmondo Rostand, una fisionomia curiosa. Il Merlo francese, simbolo della vanteria parigina, è divenuto il Merlo italiano, simbolo della millanteria che si incontra assai comunemente a Roma e soprattutto a Napoli ed in Sicilia>>.

comprende la lingua, l'allestimento non riesce a riprodurre sulla scena ciò che di bello emerge dalla lettura del testo. L'idea della traduzione, quindi, ha uno scopo non solo letterario e drammaturgico, ma soprattutto commerciale. La volontà di imporre necessariamente uno spettacolo francese, a tutti i costi, all'interno del difficile ambiente teatrale italiano, e quindi napoletano, spinge l'autore e la produzione a tradurre il testo⁸⁷.

Nel gennaio 1911 il <<Don Marzio>> annuncia che la traduzione di Stecchetti porterà in scena, nella primavera seguente, *Chantecler* in versione italiana, indicando anche i nomi degli interpreti, cioè Ciro Galvani, protagonista, mentre la parte della Fagiana non è stata ancora affidata a nessuna attrice. La scelta di utilizzare dei costumi non del tutto "animaleschi", optando piuttosto per l'allegoria scenica, è una scelta ponderata e dovuta all'interferenza delle reiterate considerazioni della critica e del pubblico italiano e napoletano che hanno spesso denigrato la scelta di Rostand.

Un'ultima testimonianza è quella firmata da Cesare Levi, che nel 1910, dopo il rumore generato dalla critica e dagli spettatori, decide di analizzare attentamente il testo drammaturgico e di elencare le grandi doti poetiche e letterarie. Come molti letterati e giornalisti di spicco, anche Levi enfatizza la bellezza del testo, non accenna assolutamente allo spettacolo, confermando il divario tra la drammaturgia e la trasposizione scenica. Levi, infatti, definisce mirabile l'opera di Rostand, approfondendo ogni atto ed ogni personaggio, portando alla luce tematiche, simbologie e metafore che ritiene degne della grande genialità dell'autore⁸⁸.

⁸⁷ Daniele, *Conversando con Lorenzo Stecchetti del prossimo Chantecler italiano*, in <<Don Marzio>>, 13-14 settembre 1910, in appendice.

⁸⁸ C. Levi, *Chantecler*, in <<Rivista Teatrale Italiana>>, Firenze, Tipografia Galileiana, 1910, Anno IX, vol.14, pp. 225-226: <<ed ora che i critici dei grandi e dei piccoli quotidiani han sentenziato, ora che i giornali letterari e teatrali di questa Italia, così facile all'entusiasmo per le opere mediocri e così severa per i capolavori, hanno scagliato tutti i loro anatemi, ora che il sipario è calato per l'ultima volta sui fischi e i boati e gli urli animaleschi di un pubblico, maestro di gentilezza e di urbanità, parliamo un po' di questo *Chantecler*, tranquillamente, pacatamente, dinanzi al bel volume, che il Fasquelle con il consueto decoro di tipi manda alla luce. [...] Il poeta si è valso della voce degli uccelli per colpire i suoi contemporanei: ha saputo dar l'anima umana alle bestie la satira riescisse (*sic*) più evidente, pur conservando loro gli istinti propri della loro razza. Questo poema allegorico con fine satirico e morale si raccomanda all'ammirazione per la grande chiarezza del simbolo, per quella facilità di esposizione che è nelle buone tradizioni del Teatro classico francese. [...] Questa mirabile opera del Rostand è tutto un inno alla fede, all'attività, al lavoro: Chantecler è una forza del bene, che soggioga l'oscurantismo: "come si riprende coraggio, quando si dubitò della propria opera?" – chiede la Fagiana al Gallo, e questi: "ci si rimette al lavoro!". [...]>>.

APPENDICE AL PARAGRAFO 3.3

Il debutto di *Chantecler* di Rostand a Napoli⁸⁹

- **L. Schisa, *Chantecler*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910:** <<[...] ma ecco, finalmente, dopo otto anni la rappresentazione annunciata come un avvenimento improrogabile, atteso con febbrile ansietà. Ma in realtà che cosa sarà questa originale opera del Rostand e per qual ragione, volendo – come afferma egli stesso – esprimere dei sentimenti umani, ha egli messo in iscena le bestie e non gli uomini? Perché? “Perché io - dichiara Edmondo Rostand – volevo scrivere un’opera moderna in versi. Ma il lirismo s’adatta male alla giacca ed alla redingote borghesi. Alla lirica occorre, è indispensabile il concorso del costume. Il costume è un ritorno al passato di per lo meno due o tre secoli, o è la necessità di un’azione in un paese di cui il costume, il linguaggio e le preoccupazioni sono lontani parenti dai nostri. Ma un poeta può avere il desiderio di esprimere delle idee moderne, di un vocabolario moderno, di fare allusione ai fatti di attualità – anche parigina – e di ridere come si ride sul boulevard al 1910 e di pensare come si pensa in Francia al XX secolo. Problema questo difficile a risolversi e la visione del cortile nella casa di campagna di Cambo mi ha offerto subito la soluzione. [...] Dei personaggi rivestiti dal costume degli animali e che si esprimano come parigini... *Quelle trouvaille*. Dall’altra parte che bella occasione per simulare delle cose della natura, di commuoversi sopra i fiori, gli uccelli, il filo d’erba e l’insetto. E quale scenario! No- ha concluso Rostand – un poeta non poteva immaginare un più bel soggetto”. Questo ha detto il Poeta per giustificare e spiegare il suo simbolismo. Ma che dirà il pubblico? Voi non tarderete a saperlo>>.

⁸⁹ L’appendice riporta le recensioni in ordine cronologico.

- -, *Il grande successo di “Chantecler” alla prova generale, in <<Il Mattino>>7-8 febbraio 1910:* <<che cosa è Chantecler? Un apologo? Una pastorale? Una commedia? Interrogato il poeta stesso ha già risposto : “non lo so”. Ma il titolo o il sottotitolo non importa, importa conoscere il significato che da questa azione di animali si può dedurre, il simbolo che li involge, che loro da qualche ragione di essere, oltre la materiale sua espressione. Dalla figura dei personaggi di questa favola balzano, come si disse, gli animali umani con le loro passioni, le loro gioie, i loro sentimenti. E, oltre il valore simbolico dei singoli personaggi, oltre all’essere, come già si volle interpretare Chantecler il rappresentante dell’anima e dello spirito francese, l’anitra della critica, il tacchino dello snobismo, il merlo della satira motteggiatrice, il cane della fedeltà, il pavone dell’orgoglio, il fagiano dell’amore, l’usignuolo (*sic*) del lirismo, vi è nell’azione stessa un congegno di valore metaforico ed allegorico che deve formare il valore, l’essenza stessa, la necessità del nuovo poema di Edmond Rostand. Chantecler, secondo la confessione del poeta stesso, (ed è finora – dacché non è il momento oggi della critica – la confessione più attendibile) vuole esser un poema simbolo nel quale il poeta si è servito degli animali per evocare e rammentare sentimenti, passioni, e sogni di uomini. Il suo Coq non deve essere un eroe di commedia, di un’avventura drammatica che ha il suo principio, il suo svolgimento e la sua fine. È semplicemente il personaggio cui è ricorso l’autore, per esprimere i suoi sogni, le sue fantasticherie e per fare rivivere ai suoi occhi un po’ di se stesso. Chantecler tende ad esser quasi la narrazione , l’illusione della volontà umana, dell’energia creatrice alle prese col desiderio di creare, con tutte le disillusioni, le speranze, gli entusiasmi, gli sconforti che esso reca con sé. Così da tutto questo lieve intrigo dall’assenza stessa del protagonista colpito dalla rovina del suo sogno eroico di illuso creatore della luce si può trarre il significato del sogno e della illusione, con la realtà della vita. Il Gallo è l’uomo appassionato dell’arte o del mestiere suo, l’uomo che la fede nell’opera propria e da nulla si lascia arrestare per compierla. Il Fagiano, che egli incontra sulla sua via è la donna, la donna moderna emancipata, indipendente domatrice e che vuole servire l’uomo al suo gioco, al suo amore. Il Cane è la piccola vena di filosofia del buon senso e della bontà. Il Merlo lo spirito parigino, L’Uccello notturno l’odio e l’invidia per tutto ciò che brilla. Ma come tradurre ora i cento piccoli trasparenti

significati ricordati dagli episodi di questa favola lirica? Contentiamoci, dunque, per ora, della semplice cronaca>>.

- **R. Forster, *Chantecler al Politeama*, in <<Il Mattino>>, 16-17 aprile 1910:**
<<[...] in tanta fortuna, Edmondo Rostand ha sentito lo stimolo alla satira. In *Chantecler* ha con stento, amarezza e simulazione di modestia ha voluto vendicarsi di chi non ha portato alle stelle le sue opere romantiche ed evangeliche. Così, per tre quarti, ad onta della sua romanza al sole e della villanella intonata dall'usignuolo (*sic*), e del pezzo sul *moineau*, Chantecler è il piagnucolamento melanconico di un Gallo baciato in fronte dalla sorte bella, esaltato, inneggiato dalle poules e dalle foules di tutto il mondo, delle quali, per consiglio del fido Cane Patou, comincia a diffidare. *Chantecler*; Lohengrin del pollaio e la Fagiana, Elsa libera pensatrice e bohémienne che fugge le palle dei cacciatori, svolgono nel vuoto la loro breve storia d'amore che ogni tanto esplode in una piccola aria di bravura, finché il segreto del canto è manifesto. È certo una profanazione tirar giù dalla loro idealità reale i due innamorati wagneriani per collocarli, sia pur con fugace comparizione, nella *basse-cour* del cocoricografo Rostand, ma *Chantecler* nella sua povertà inventiva e nella sua forma che offende, rompe, svincola i nobili rigori e le leggi intime e sacre della poesia, richiama al pensiero, ad ogni tratto, uomini più alti, rappresentazioni più vive, opere più solenni. Per questa elevazione del ricordo e dell'intelletto, ci si para avanti una Francia ben diversa e si vede quanto poco Edmondo Rostand ne possa essere un rappresentante autentico e vestirsi delle piume e della cresta del coq gaulois. Alla lettura e all'audizione di *Chantecler* si ricorre con la mente ai fabliaux, ai favolelli, a Lafontaine e persino ai bestiarii medievali. [...] *Chantecler* non ha neppure per sé i sorrisi della ingannevole meretrice che ha nome Fortuna. Almeno fra noi. [...] La recita di *Chantecler* si svolse ieri sera al Politeama fra la rumorosità idiota e le voci animalesche di pochi disturbatori, che, non comprendendo il francese, potevano restare a casa senza infastidire tutto un pubblico, e fra gli applausi ai brani più agili e noti, alle tirate più solenni e impettite del gallo, e le chiamate con le quali gli esecutori, dopo ogni atto furono evocati, più per reazione che per convinzione, alla ribalta. L'ultimo atto non arrivò alla fine. La tela calò dopo il canto dell'usignolo. Gli attori della

Compagnia della Porte Saint- Marin, costretti a far la voce grossa per dominare il chiasso e farsi udire nella vastità del Politeama, dovettero alterare e sforzare la loro recitazione. [...] Goffi e sbrici parecchi costumi, misera la messa in iscena. La compagnia della Porte Saint-Martin darà questa sera e domani altre due rappresentazioni di *Chantecler* al Sannazaro. Il teatro è in gran parte venduto>>.

- **P.C. Dario, *Chantecler dilaniato*, in <<Il Pungolo>>, 16-17 aprile 1910:**

<< [...] è inutile fare riserve letterarie. Il grottesco dello spettacolo assale gli spiriti più disposti al rispetto della fantasia poetica, sconfigge tutte le ingegnosità dei macchinisti e dei vestiaristi per rendere grazioso e bizzarro ciò che è buffo, supera tutte le infinite grazie dello spirito, delle immagini e delle trovate, che il genialissimo poeta ha estorto alla sua enorme virtuosità di prestidigitatore del verso e di sovrano della rima per fare accettare come fantasmi significativi, come simboli di sentimento, come emblemi spirituali, un cortile di bestie che fanno della morale, della filosofia, della critica, della letteratura, dell'ironia, citando Aristofane e Lamartine, Andrea Chénier e Omero, spiritosi come tanti francesi, umoristi come tanti inglesi, teorici come tanti tedeschi e snobs come tanti italiani. È tale l'impressione di ridicolo, quando quel popolo dalle piume, dalle creste e dalle zampe si esprime nei più deliziosi e [...] alessandrini – la cui squisitezza di forma e d'immagini va completamente perduta nel vano d'un gran teatro e nelle insopportabili imitazioni gutturali degli attori – è così discorde ciò che si dice da chi lo dice, è talmente antiestetica la ressa dei polli, dei pulcini, dei merli, che si rincorrono pel cortile o starnazzano o grattano la terra, è così infantile lo spettacolo che non è possibile astrarsi, prescindere dalla finzione scenica per isolare, nella nostra fantasia, le voci soltanto dei personaggi caudati e assaporare il miele che l'autore ne distilla. [...] E le bestie per uno spettatore, saranno sempre bestie. La loro inespressività fisica è uno ostacolo insormontabile ad ogni emozione e ad ogni trasfigurazione dei sentimenti. [...] è possibile che *Chantecler* sollevi l'ammirazione nel lettore; è temerario sperarla da uno spettatore a teatro. Perfino in Francia, ove l'adorazione dell'ingegno nazionale assume l'assolutismo del dogma, lo *Chantecler* ha prodotto un'impressione di sgomento. Quattro ore di ciarle, per quanto squisite, spesso di gusto, ingegnose di bisticci (e di bisticci c'è perfino

l'abuso) e sontuose di ricerca letteraria, abbastono (*sic*) il più agguerrito spettatore [...]>>.

- **G. Pagliara, *Chantecler di E. Rostand al Politeama*. In <<Don Marzio>>, 16-17 aprile 1910:** <<[...] in Italia, da prima a San Remo, a Genova, a Livorno, in Grecia, poi, ed a Vienna e Trieste, in fine, il pubblico non ha celato le sue ostilità, ostilità per buona parte giustificate dal troppo fragor di *réclame* che ci aveva assordati della proclamazione del capolavoro, anche prima che il nuovo poema drammatico del Rostand fosse noto e rappresentato. Non discuto questa ostilità, più opportuno mi sembra indagarne la ragione, che se, da prima, vogliono ricercarsi in un sentimento di disillusione, o in un impeto di reazione alla sfacciata *réclame* debbono pur, poi, rintracciarsi in qualche vizio o manchevolezza dell'opera stessa. Non basterebbe in effetti per giustificare le accoglienze poco liete del pubblico insistere sul concetto di un movimento di reazione: è troppo o troppo poco, e potrebbe accontentare coloro che amano, o per volontà o per necessità, di non scendere a fondo e di mantenersi alla superficie. Bisogna dire invece che in questo poema ci è qualche cosa che ne turba l'equilibrio, che è l'elemento, la virtù principale, perché un'opera d'arte e di poesia, specialmente, possa avvincere ed esaltare. [...] ho detto che le accoglienze fatte a *Chantecler*, fuori Parigi, sono state tutt'altro che liete, aggiungo ora che quelle fatte ieri sera al poema del Rostand, al Politeama Giacosa, sono state addirittura indegne di un pubblico corretto e ben educato, che pur doveva rammentarsi di trovarsi di fronte a un poeta che merita che merita tutto il rispetto, a uno straniero che esige le cortesie doverose dell'ospitalità, ad attori, che avevano, per lo meno, il diritto di farsi ascoltare. Non tutto il pubblico, ma una parte di esso: quella che si annidava nel loggione e nelle ultime file dell'anfiteatro, si abbandonò, sin dalle prime scene del primo atto, a una gazzarra indecente. La voce degli attori era coperta di urli e di grida: così che il finale dell'ultimo atto dovette essere soppresso. [...] Dovrei dire dell'esecuzione: ma chi può raccapezzarsi in quel tumulto? Per quanto sicuri di se stessi, di fronte all'assordante coro di grida che accompagnava la recitazione, essi dovettero perdere la padronanza di se stessi: e giudicarli in tali condizioni non è giusto[...]>>.

- -, *Chantecler al Sannazaro*, in <<Il Pungolo>>, 20-21 aprile 1910: <<dinanzi ad un pubblico ben più tranquillo e riguardoso, la rappresentazione di *Chantecler* che ebbe luogo ieri sera al Sannazaro, ebbe un esito ben diverso dalla prima; e l'ultimo poema del Rostand, ascoltato con profonda attenzione, fu nei suoi punti più belli e felici applaudito con sincero calore. L'opera teatrale, insomma, resta discutibile; ma le innumerevoli bellezze letterarie disseminate nel poema furono ieri pienamente comprese ed apprezzate[...]>>.

- **Daniele**, *Conversando con Lorenzo Stecchetti del prossimo Chantecler italiano*, in <<Don Marzio>>, 13-14 settembre 1910:

<< [...] ma io non mi preoccupo dell'opera di teatro, che non ho sentito in iscena ma ammirata alla lettura. Sappia di teatro sono un ignorante. Eppoi se il pubblico italiano non ha applaudito, via molta colpa deve darsene, sia detto tra noi, alla compagnia che la rappresentava in giro, all'allestimento scenico, al modo per i più di noi incomprensibile, di recitare. Oltre, s'intende, a quel che l'opera in sé nell'edizione originale conservava di prolisso e di eccessivamente bizzarro. [...] io, fuor del teatro, nel libro, vidi e vedo innumerevoli bellezze. La prova che mi piaccia è data del resto a sufficienza dal fatto che non ho accettato la traduzione. Ma come non mi nascondo le difficoltà della traduzione che in certi punti sono in realtà enormi, così ne deve far spesso causa allo sforzo dell'espressione, dell'originalità, della trovata, che riappare continuamente e non sempre di ottimo gusto e spessissimo di fattura così complicata o così prettamente locale da essere intraducibile per un altro pubblico, con un'altra lingua, in un altro paese. [...] l'ho veduta subito come un'opera lirica. Come una povera. In questo senso è meraviglioso. Vi è uno slancio, un volo di fantasia che s'innalza, si prolunga, si dilata senza fine. Qui è la vera essenza del lavoro è una favola poetica, ricca di significati. Io ne colgo quello che più si adatta a me. [...] Dunque la traduzione sarà integrale. Il più possibilmente. Qualche leggera trasformazione userò soltanto nei calem-bourgs, nei motti nei frizzi, che se sono discutibili in Francia in Italia sono

per la più parte accettabili. Per lo meno perché non si possono materialmente tradurre. Ma quanto all'aspetto politico, come lei diceva, del lavoro, non lo voglio né posso trascurare. Per me lo Chantecler ha quest'altro merito che lo fa degno di traduzione, che è anche una glorificazione delle razze latine [...]>>.

3.4 Gli artisti napoletani a New York raccontati dai cronisti teatrali italo-americani de <<La Follia di New York>>: Enrico Caruso, Nina De Charny, Francesco Amodio, Farfariello

Gli articoli apparsi tra le pagine de <<La Follia di New York>>⁹⁰ raccontano la lunga vicenda del successo di Enrico Caruso in America, oltre alle sue innumerevoli e sofferte partenze da New York, e ai suoi acclamati ritorni dall'Italia, ma riportano anche le caricature e i disegni consegnati dallo stesso Caruso alla redazione del giornale e pubblicati periodicamente in prima pagina.

Per quanto concerne, invece, il settore delle rubriche teatrali, fino al 1911 è pubblicata *Fra le quinte*, a cui si aggiunge anche la rubrica *Arte ed artisti*, che rimarrà l'unica pubblicazione teatrale del giornale italo-americano, almeno fino al 1920. Queste rubriche contengono gli elenchi dei programmi e le cronache degli spettacoli in scena nei principali teatri di New York, oltre a sporadiche recensioni dei grandi eventi teatrali, pubblicate in prima pagina o all'interno della stessa rubrica, spesso anonime o raramente siglate. Naturalmente le notizie riguardano principalmente le produzioni italiane, legate all'opera lirica ma anche agli spettacoli dialettali e alle produzioni in lingua napoletana, quest'ultime firmate dallo stesso Alessandro Sisca, alias Riccardo Cordiferro, autore di macchiette e canzonette.

La mole di informazioni che si possono ricavare dalle pagine di questo giornale è consistente e per questo motivo è opportuno distinguere tra un *excursus* specifico che riguarda gli articoli e le recensioni dedicate ad Enrico Caruso, e le informazioni, invece, riguardanti gli altri spettacoli, quest'ultimi necessariamente descritti all'interno di questo percorso di ricerca, considerando unicamente le recensioni firmate o riguardanti il teatro napoletano, tralasciando le altre.

Il primo percorso, dunque, è quello che descrive il grande successo di Enrico Caruso in America. Numerosi appaiono gli articoli pubblicati, soprattutto all'interno delle annate 1919 e 1920, alcuni riguardanti il cosiddetto "giubileo carusiano".

⁹⁰ Tranne per le annate 1912 e 1913, che come detto non sono conservate presso l'Università del Minnesota.

Il risultato di questa analisi è un'interessante raccolta di articoli e di recensioni – non sempre di natura critica, ma per lo più cronachistica – in cui compaiono i titoli degli spettacoli a cui partecipa Caruso, i nomi dei teatri statunitensi, la collocazione temporale ed i frequenti riferimenti al pubblico americano ed italo-americano, cioè a quella parte di emigrati italiani che vivono nelle cosiddette “colonie”. Parliamo, dunque, anche di quella larga fetta di Italiani che si è arricchita e che affolla, pagando somme elevate, le sale dei teatri newyorkesi, pur di vedere il grande Caruso.

Nel 1910 <<La Follia di New York>> pubblica, sulla prima pagina del numero del 20 febbraio, un lungo articolo riguardante il banchetto organizzato dal Circolo Nazionale Italiano a New York, presieduto dal Cav. Antonio Stella. Il motivo dell'evento è dettato dalle attività di beneficenza a New York – l'Ospedale Italiano e la Casa degli Emigranti - a cui è dedicato il cantante, descrivendolo, quindi, come una figura eminente, generosa e appartenente al *jet set* americano ed italo americano.

All'interno di questo lungo articolo, peraltro caratterizzato da illustrazioni e da caricature firmate dallo stesso Caruso, il quale descrive alcuni degli ospiti presenti al banchetto attraverso i suoi disegni, è interessante recuperare il menu in versi⁹¹, riproposto tra le righe dell'articolo, ma soprattutto la descrizione dello spettacolo *I Pagliacci*, con il quale Caruso è andato in scena quella stessa mattina. Lo spettacolo, infatti, si è svolto al Metropolitan di New York durante il matinée, e ancora una volta la descrizione della reazione del pubblico è straordinaria: la vendita dei biglietti realizza un incasso di ben dodicimila dollari e l'Impresa è costretta a chiudere i botteghini per l'eccessiva affluenza di pubblico, lasciando numerosi spettatori fuori dal teatro⁹².

Nel giugno del 1910, uno dei redattori del settimanale italo-americano, Camillo Cianfarra⁹³, firma un articolo in cui spiega i meccanismi ed i sotterfugi del

⁹¹ *Il banchetto in onore di Enrico Caruso* (Editoriale), in << La Follia di New York>>, 20 febbraio 1910, in appendice.

⁹² Cfr. *ibidem*.

⁹³ Francesco Durante descrive la vita di Cianfarra in *Italoamericana. Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti d'America, 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005, vol. II, p. 39, confermando la partecipazione del giornalista come redattore de <<La Follia di New York>>.

giornalismo internazionale, in riferimento all'enorme successo di cui gode Enrico Caruso in Europa ed in America. Ogni giornale pare si specializzi attraverso redattori, definiti "esperti di Caruso". La stampa americana inventa aneddoti riguardanti il tenore, ma li ambienta in Italia, affinché nessuno dei lettori americani possa contraddire o scoprire ciò che di falso è riportato sul giornale. Cianfarra descrive anche la tendenza dei giornalisti francesi che, seguendo quella che possiamo definire una certa "americanizzazione europea", legata non solo alla moda e al cibo, cominciano ad inventare storie bizzarre sul famoso tenore, aggiungendo dei particolari, dimostrando, così, una maggiore fantasia rispetto alla stampa americana. Caruso, il quale in precedenza sembrava adirarsi per questi escamotage giornalistici, utili ad aumentare i guadagni delle redazioni, adesso si dimostra assolutamente noncurante della situazione, rivelandosi all'altezza del suo successo mondiale⁹⁴.

Alla fine del 1910, il redattore che firma con lo pseudonimo "Il Turco di Ritorno", descrive il ritorno di Enrico Caruso a New York, il quale, dopo un lungo tour nei più importanti teatri di tutta Europa, rientra, ancora una volta, come presenza di punta all'interno del cartellone del Metropolitan Opera House della città americana. Il giornalista, non solo riporta i titoli degli spettacoli di cui sarà protagonista il tenore, ma per l'ennesima volta descrive l'entusiasmo del pubblico, accennando ai grandi numeri delle presenze e dei biglietti venduti, ed aggiungendo un'importante considerazione sulla Patria italiana. Egli sottolinea, infatti, che all'Estero, grazie all'arte di Caruso, si è finalmente compreso che l'Italia non è solo un Paese esportatore di cibo e di emigrati – e si aggiunge, di coltelli! - ma anche di grandi artisti⁹⁵.

Le frequenti attese ed i conseguenti ritorni si protraggono a lungo ed anche nel novembre del 1911 vengono pubblicati due articoli che riguardano i progetti di Enrico Caruso. Il primo, firmato da Marziale Sisca, fratello di Alessandro e direttore del giornale, descrive in breve la febbrile attesa del pubblico e dei teatri americani per il ritorno del tenore a New York⁹⁶; il secondo, ancora firmato da

⁹⁴ Cfr. C. Cianfarra, *L'ultima su Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 5 giugno 1910.

⁹⁵ Il Turco di Ritorno, *Per Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 6 novembre 1910, in appendice .

⁹⁶ Cfr. M. Sisca, *In attesa del Comm. Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 5 novembre 1911.

Sisca, descrive l'arrivo di Caruso e cita anche lo spettacolo con il quale andrà in scena a New York, ossia *l'Aida*, nel ruolo di Radames⁹⁷.

Le annate 1912 e 1913 non sono consultabili, quindi non è possibile ricavare dei documenti o dei riferimenti specifici, ma l'attenta analisi delle annate 1914 e 1915 recupera ancora notizie della partenza di Caruso ed alcuni riferimenti agli spettacoli in scena a New York.

Il 29 marzo 1914 <<La Follia di New York>> pubblica, all'interno della rubrica *Arte ed Artisti* un promemoria sugli spettacoli che andranno in scena nei giorni seguenti, tra cui *Aida*, con la presenza di Caruso, sotto la direzione del maestro Toscanini. Naturalmente lo spettacolo non viene descritto, poiché deve ancora debuttare, ma si accenna al pubblico americano ed italo-americano e al tutto esaurito, ben otto giorni prima della messinscena. Il settimanale, dunque, sottolinea il volere degli spettatori, non solo nei confronti del famoso cantante, ma soprattutto nella scelta del repertorio che essi desiderano vedere in scena: <<[...] ma il pubblico - il pubblico pagante - la vede con altri occhi, e pur riconoscendo i pregi rispettivi e relativi dei lavori "moderni" o "modernissimi" e pur ammirando le ammirabili messe in iscena del Metropolitan - il pubblico torna all'antico e vi rimane fedele: così, solo così, si riempiono e teatro e cassetta. Verdi e Caruso costituiscono un binomio irresistibile, sempre: ma, in particolar modo, dopo la parentesi di altri compositori ed esecutori, si desiderano e invocano quale digestivo e tonico, insieme>>⁹⁸.

Nel 1915 Caruso lascia New York: dopo il successo della serata in cui si sono esibiti in duetto il tenore ed il violinista Serato, a fine gennaio 1915⁹⁹, il cantante

⁹⁷ Cfr. M. Sisca, *L'arrivo di Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 12 novembre 1911. L'apertura del Metropolitan, nel novembre 1917, con lo stesso spettacolo, *Aida*, viene affidata ad un lungo resoconto di Marziale Sisca, all'interno della rubrica *Arte ed Artisti*. La presenza di Enrico Caruso, naturalmente nel ruolo di Radames, rende il successo sperato e presagito, ma l'articolo, che dimostra la sua natura di breve recensione, è pubblicato il 18 novembre 1917, a pochi giorni dalla terribile disfatta di Caporetto. Gli echi giungono naturalmente fino in America e Sisca introduce l'intero pezzo giornalistico con un riferimento alla disastrosa situazione italiana: << mai scelta fu più felice quale quella di scegliere l'immortale opera verdiana, per inaugurare l'attuale stagione del "Metropolitan"; poiché in essa l'amore di patria è possentemente espresso al pari che l'amore mondano e, specie, per noi Italiani, le parole del messaggero: "il sacro suolo d'Egitto è invaso dai barbari Etiopi" suonò doloroso pensando alla nostra Italia invasa in questo momento dai barbari Unni!...>> in M. Sisca, *La solenne apertura del Metropolitan con "Aida"*, in <<La Follia di New York>>, 18 novembre 1917.

⁹⁸ - -, *Enrico Caruso in "Aida"*, in <<La Follia di New York>>, 29 marzo 1914.

⁹⁹Cfr. Il Campanaro Bolognese, *Caruso-Serato*, in <<La Follia di New York>>, 31 gennaio 1915.

parte. Un articolo descrive la questione con il Metropolitan Opera House di New York, poiché improvvisamente Caruso lascia il teatro, due mesi prima della scadenza del contratto, per recarsi a Genova e poi a Montecarlo. L'improvvisa partenza si spiega, dunque, attraverso le reiterate richieste del Principe di Monaco che devono adesso essere esaudite. Caruso viene, così, ulteriormente descritto come un uomo dal grande cuore, poiché "accorre" in aiuto del Principe che ha bisogno di un evento artistico importante per attirare i forestieri ed il pubblico durante il difficile periodo della guerra.

Nonostante, dunque, la sua partenza, Caruso mantiene il legame con il Metropolitan di New York, ma corre in Europa per ritemprare le casse di un Principato, nonostante la guerra incomba violentemente¹⁰⁰.

Il 21 febbraio 1915 la Redazione descrive ancora la massiccia presenza di pubblico durante gli ultimi due spettacoli di Enrico Caruso, ossia *I pagliacci* e *Carmen*, in scena al Metropolitan il 17 febbraio. La reazione del pubblico, consapevole della partenza del tenore, sembra essere la risposta ad un lutto, tanto che, ad una prima lettura del titolo dell'articolo sembra che si parli davvero della morte di Caruso: lacrime e fazzoletti per un artista che non riuscirà a tornare a New York prima di novembre 1915¹⁰¹.

Infatti, il settimanale pubblica sul numero del 21 novembre 1915 un lungo articolo-recensione in prima pagina, che descrive l'interpretazione di Caruso nel *Sansone e Dalila*: per la prima volta l'articolo contiene tutti gli elementi caratterizzanti una vera recensione, dagli interpreti, alla trama, all'analisi critica dell'interpretazione di ogni singolo artista, fino alla descrizione del pubblico. Purtroppo, però, il pezzo è anonimo, anche se si può pensare a Marziale Sisca, poiché il direttore de <<La Follia di New York>> firma tutte le recensioni degli eventi e degli spettacoli in cui è presente Caruso, durante il decennio 1910-1920¹⁰².

¹⁰⁰ Cfr. - -, *La partenza di Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 14 febbraio 1915.

¹⁰¹ Cfr. *L'addio di New York a Caruso* (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 21 febbraio 1915.

¹⁰² - -, *Caruso nel Sansone e Dalila*, in <<La Follia di New York>>, 21 novembre 1915, in appendice.

Alla fine dell'ottobre 1915 il giornale annuncia, finalmente, il ritorno di Caruso a New York¹⁰³, per poi rivederlo, appunto, in scena a novembre: all'interno dell'articolo si cita la questione che, nell'agosto precedente, aveva sconvolto i lettori ed i fans del tenore, ed aveva adirato profondamente Caruso. Un giornale tedesco, infatti, pubblica una presunta lettera firmata dal tenore in cui egli si dissocia, insieme ad altri famosi artisti italiani, tra cui la Duse e lo stesso d'Annunzio, dalla truce campagna di distruzione che la Germania sta operando in Belgio, durante la guerra. La stampa tedesca, dunque, utilizza la fama di questi grandi artisti e la loro influenza sul giudizio politico del pubblico, ponendo la firma dello stesso Caruso e affermando che gli artisti italiani sono ormai internazionali, e proprio in alcuni Paesi, come la Germania e la Francia, guadagnano ingenti somme; questo, dunque, confermerebbe la volontà degli artisti italiani dal dissociarsi dalla campagna anti germanica italiana. La lettera incriminata, pubblicata da <<Il Secolo>> e riportata per intero sulle pagine del settimanale italo-americano¹⁰⁴, riceve la dura risposta di Caruso, pubblicata anch'essa a conclusione del lungo articolo¹⁰⁵. L'artista esalta la Patria e rinvigorisce il discorso sul patriottismo, smentendo ogni singola parola del giornale tedesco, chiedendo a <<La Follia di New York>> la possibilità di pubblicare la sua lettera, affinché tutti i lettori possano comprendere la verità: ricordiamo, infatti, che nell'agosto 1915, l'Italia è entrata in guerra da tre mesi.

Le notizie artistiche riprendono nel 1916, con l'ennesimo articolo che descrive l'atteso ritorno del tenore, ad ottobre. Già nell'aprile 1916 si parla di una partenza da New York, e soprattutto a gennaio dello stesso anno si descrive l'impegno di Caruso a favore delle famiglie dei richiamati italiani in guerra¹⁰⁶. L'articolo pubblicato il 9 aprile 1916, oltre ad indicare i riferimenti alla Prima Guerra Mondiale ed alle campagne di beneficenza organizzate dallo stesso Caruso, descrive brevemente anche lo spettacolo a cui ha preso parte il tenore, ossia la *Carmen* di Bizet. Si tratta ancora una volta di un matinée, fissato alle 13.45,

¹⁰³ Cfr. - -, *La partenza di Caruso per New York*, in <<La Follia di New York>>, 3 ottobre 1915.

¹⁰⁴ Cfr. - -, *La protesta del Comm. Enrico Caruso contro la canagliata tedesca*, in <<La Follia di New York>>, 22 agosto 1915, in appendice.

¹⁰⁵ *Ibidem*, in appendice.

¹⁰⁶ L'articolo è stato già citato nel II capitolo. Cfr. nota 201.

probabilmente appositamente organizzato durante la pausa pranzo per permettere ai lavoratori di partecipare, in scena presso il Metropolitan Opera House. L'affluenza di pubblico è ripetutamente descritta e i giornali non lesinano i particolari sulle enormi masse di spettatori che accorrono per sentir cantare, o semplicemente vedere, Caruso a New York¹⁰⁷.

Nel corso dell'estate 1916, sulle pagine del settimanale, ci si chiede cosa stia facendo Caruso in giro per l'Europa, quest'ultima peraltro sconvolta dal conflitto mondiale; il suo ritorno a New York è testimoniato dal numero del 22 ottobre 1916, anche se attraverso pochissime righe, poco visibili e pubblicate in penultima pagina.

Fino al 1918, dunque, sono rari gli articoli dedicati alla presenza di Caruso a New York e pubblicati sul settimanale italo – americano, e ricompaiono con grande frequenza durante il 1919 e il 1920

Compare un articolo datato 4 agosto 1918, in cui si descrive il grande successo del tenore nella sua esibizione a Ocean Grove, località di villeggiatura, all'interno del più grande Auditorium americano. L'articolo firmato con una sigla – L.R.¹⁰⁸ - è pubblicato all'interno della rubrica teatrale *Arte e Artisti*, e sembra avere natura in parte cronachistica, ma anche critica. Caruso decide di non portare in scena un singolo spettacolo, bensì un repertorio dei famosi brani delle più importanti opere liriche, cantando anche in inglese e mobilitando, ancora una volta, migliaia di spettatori. All'interno dell'articolo si cita anche la guerra, poiché, secondo il giornalista, la scelta di musiche austriache è errata poiché composte da nemici dell'Italia e dell'America¹⁰⁹.

Nel numero successivo si parla ancora di Caruso e della sua partecipazione ad un film, *My cousin Caroli*, in cui Caroli è interpretato proprio dal tenore, oltre al personaggio di Tommaso Longo, cesellatore di statuette in gesso: le lunghe due colonne e mezzo sono raccontate dall'attore Guglielmo Ricciardi, il quale interpreta

¹⁰⁷ - -, ...dicendo arrivederci a Enrico Caruso, in <<La Follia di New York>>, 9 aprile 1916, in appendice.

¹⁰⁸ Si tratta probabilmente di Luigi Roversi, redattore politico-letterario, ed in questo caso anche teatrale, che viene citato da Francesco Durante, descritto come inviato di numerosi giornali italiani e come collaboratore de <<La Follia di New York>>. Cfr. F. Durante, *Italoamericana*, cit., p.27.

¹⁰⁹ L.R., *Caruso a Ocean Grove*, in <<La Follia di New York>>, 4 agosto 1918, in appendice.

la parte del protagonista del film. Grazie al racconto di Ricciardi riusciamo a conoscere i personaggi interpretati da Caruso, ma soprattutto alcuni aneddoti accaduti durante le riprese del film, sul set¹¹⁰. Attraverso questi racconti la figura di Caruso appare quella di un grande professionista, ormai capriccioso come le star americane, ma anche profondamente umano.

Appare evidente che le annate 1919-1920 sono caratterizzate da frequenti articoli riguardanti Caruso. Il lungo ed importante articolo, pubblicato sulla prima pagina del numero del 23 marzo 1919, si intitola *Numero - ricordo del Giubileo Carusiano* e dedica lunghe colonne al grande Caruso, elencandone le doti, in occasione della serata organizzata presso il Metropolitan di New York. L'articolo descrive non solo le doti del cantante, ma elenca, dal 1914 al 1919, tutti i teatri e le partecipazioni a scopo di beneficenza di cui Caruso è stato protagonista: compaiono, dunque, non solo i teatri ed i luoghi di New York e di Washington ma anche di Buenos Aires e di altre città americane.

La considerazione riposta nel personaggio e nell'uomo Enrico Caruso, riportata attraverso le parole dei giornalisti e le pagine dei periodici, americani ed italo – americani, è sorprendente poiché sembrerebbe incarnare in un artista napoletano l'attenzione, quasi sacrale, che si potrebbe rivolgere ad un politico importante, ad un uomo di Chiesa, considerandolo inevitabilmente ormai una divinità dello spettacolo internazionale¹¹¹.

In occasione del suo giubileo artistico, in alcuni numeri del 1919 compaiono anche numerose poesie in lingua napoletana, dedicate ad Enrico Caruso e firmate da autori minori, provenienti dalle comunità italiane in America, ma anche alcune Macchiette firmate da Riccardo Cordiferro

¹¹⁰ G. Ricciardi, *Cinematografando Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 18 agosto 1918, in appendice.

¹¹¹ *Numero – ricordo del Giubileo Carusiano* (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 23 marzo 1919, in appendice.

Un articolo del 14 dicembre 1919 descrive l'ennesimo banchetto dedicato a Caruso: l'evento chiude l'anno, ma questa volta a firmare il racconto, a quanto pare reale, è proprio *Ironheart*, pseudonimo di Alessandro Sisca¹¹².

Il tenore continua incessantemente ad occuparsi di beneficenza e ancora nel dicembre del 1919 viene pubblicato un articolo che descrive la serata italiana "pro ospedale", svoltasi naturalmente al Metropolitan Opera House. In realtà si tratta di un'anticipazione del grande spettacolo che si sarebbe tenuto il 3 gennaio successivo, all'inizio del 1920, e che avrebbe visto in scena Caruso nell'*Elisir di Donizetti*.

Nel 1920 compaiono diversi appelli e alcune lettere firmate dallo stesso Caruso, rivolti incessantemente alla causa umanitaria. Nel marzo 1920 Caruso fa riferimento al cosiddetto "prestito in dollari". La Patria italiana richiede dei contributi da parte degli Italiani emigrati in America, alcuni di essi arricchitisi, divenuti grandi lavoratori, a favore di un Paese che ha subito gli effetti della Prima Guerra Mondiale. È naturale comprendere quale enorme impatto abbiano le campagne condotte da Caruso nei confronti di tutti gli Italiani in America e dei fans americani. Le parole ed i concetti utilizzati dal tenore puntano sull'idea di terre e di paesi lasciati in Italia, di anziani e di famiglie abbandonati, di cose e di persone da proteggere e da salvaguardare, nell'idea di un futuro ritorno, pensiero che, invece, viene palesemente rifiutato ormai da molti emigrati italiani. Anche la pittoresca descrizione dell'America come "Paese dell'oro e del lavoro", sembra essere catastrofica ed apocalittica: si sottolineano le differenze tra la madrepatria e le comunità di emigrati, puntando sull'emotività degli Italiani in America, ricordando i fratelli soldati in guerra, ancora una volta per uno scopo forse più economico che umanitario¹¹³.

¹¹² Riccardo Cordiferro racconta con uno stile simile alle macchiette che pubblica sullo stesso settimanale: un gruppo di persone, spacciatosi per amici di un'attrice, la cui fantomatica sorella fa parte dei commensali, organizza una cena in un famoso ristorante di New York, in onore di Caruso. Il conto, giunto all'attrice ignara, non viene pagato. Il proprietario del ristorante si trova beffato dallo stesso enorme successo di Caruso, personaggio che egli stesso vuole, a tutti i costi, presente ai suoi tavoli.

¹¹³ E. Caruso, *Un appello di Caruso pel prestito in dollari*, in <<La Follia di New York>>, 6 marzo 1920, in appendice.

Gli articoli riguardanti Enrico Caruso, con il passare del tempo sembrano mettere in secondo piano l'elemento artistico e critico, descrivendo unicamente il pettegolezzo, gli eventi legati alla presenza del tenore.

Anche all'interno della rubrica prettamente teatrale, *Arte ed Artisti*, il 20 giugno 1920 <<La Follia di New York>> racconta dell'esplosione di una bomba al teatro Metropolitan, mentre Caruso si trova ancora nei camerini. Ciò che colpisce dell'articolo è l'eccessiva importanza che viene data al personaggio, poiché, quasi al limite della follia, distogliendo l'attenzione del lettore dalla gravità dell'accaduto, si afferma che l'artista non è solamente il sovrano del canto ma, come un vero e proprio sovrano, ormai è obiettivo degli attentatori.

L'attenzione rivolta dal giornale italo-ameiricano a Enrico Caruso continua anche nel 1920, con un articolo dedicato all'apertura della stagione del Metropolitan, pubblicato il 21 novembre, in prima pagina. Nonostante anche all'interno di questo pezzo giornalistico si parli del clamore, del successo e dell'affluenza di pubblico agli spettacoli in cui è presente Caruso, la descrizione del lavoro di Halevy, *L'Ebreo*, riporta alcuni riferimenti allo spettacolo, alla messinscena e naturalmente al valore del grande tenore. Non possiamo, però, parlare di vera e propria recensione; ritroviamo, infatti, rare firme ma nessuna specificatamente legata alla critica e nessuno stile che ci permetta un vero confronto¹¹⁴.

Le rubriche e gli articoli riguardanti i personaggi famosi del teatro, come Enrico Caruso, o gli spettacoli in scena presso i più importanti teatri di New York, sembrano non essere caratterizzati, quindi, da un particolare stile critico, così come avviene in Italia, soprattutto a Napoli. Per questo motivo l'analisi delle rubriche teatrali, pubblicate sulle pagine de <<La Follia di New York>>, ha fornito una cospicua quantità di materiale che, necessariamente, è stata sottoposta a tagli, affinché si possano riportare alcuni esempi, rari quelli firmati con sigla, frequenti quelli dedicati ai grandi eventi e agli spettacoli di successo, aggiungendo, inoltre, alcuni riferimenti alle produzioni napoletane presenti a New York.

Queste rubriche, in effetti, riportano delle informazioni a "priori", cioè costituiscono delle vere e proprie guide informative per gli spettatori e i lettori, ma

¹¹⁴ Il Campanaro Bolognese, *L'apertura del Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 21 novembre 1920, in appendice.

raramente descrivono “a posteriori” uno spettacolo ed in questo caso, appaiono come delle vere e proprie cronache teatrali. Nonostante le caratteristiche di questi documenti siano diverse da quelle dimostrate dalle rubriche teatrali pubblicate sui giornali napoletani, esse costituiscono comunque un’ineludibile testimonianza di ciò che avviene a New York, tra gli artisti e gli spettatori napoletani, durante il decennio di nostro interesse.

Una delle rarissime firme che compare all’interno delle rubriche teatrali del settimanale italo-americano, o in calce agli articoli teatrali pubblicati in prima pagina, è A.G.: possiamo attribuire un’azzardata paternità ad Arturo Giovannitti, giornalista, autore e sindacalista, citato da Francesco Durante¹¹⁵, il quale, peraltro, non parla di nessuna collaborazione del giornalista con <<La Follia di New York>>, ma riporta alcune notizie sulla fiorente attività giornalistica di Giovannitti, all’interno di alcune redazioni newyorchesi. Il piccolo trafiletto descrive il successo di Pietro Mascagni che ha diretto la *Bohème* di Puccini a Roma, al teatro Costanzi. In realtà il riferimento al successo italiano è motivo di segnalazione dell’arrivo di Mascagni a New York, con il suo nuovo spettacolo *Isabeau*, che, come apprendiamo dal confronto con i giornali napoletani del 1911, non riesce a debuttare nel 1910 in America, scatenando le ire di Mascagni che scaglia una vertenza contro l’impresario americano Tyler¹¹⁶.

Infatti, anche <<La Follia di New York>> pubblica, il 13 novembre 1910, l’articolo in cui si parla del rinvio dello spettacolo: il settimanale non solo indica con il titolo americanizzato *Ysabel*, e poi *Ysobel*, lo spettacolo, ma sottolinea l’indisposizione del maestro Mascagni che, a causa di presunti problemi di salute, ha dovuto interrompere il lavoro di orchestrazione. I giornali italiani e napoletani, invece, affermano un volontario prolungarsi della consegna, secondo accordi pattuiti con l’impresario Tyler¹¹⁷.

¹¹⁵ Cfr., A.G., *Fra le quinte*, in <<La Follia di New York>>, 16 gennaio 1910.

¹¹⁶ Secondo quanto afferma il periodico <<Il Pungolo>>, tra gennaio e febbraio 1911, Mascagni non avrebbe consegnato in tempo la partitura dello spettacolo. L’impresario americano decide, quindi, di permettere agli artisti la tournée con altri spettacoli, e di costringere Mascagni a cercare altri artisti. In realtà Mascagni avrebbe dovuto intraprendere il viaggio nel gennaio 1911 e consegnare a dicembre 1910, affermando, in sua difesa, che il contratto avrebbe previsto una proroga di consegna fino ad aprile 1911.

¹¹⁷ - -, “*La prima rappresentazione di Ysabel*” rinviata, in <<La Follia di New York>>, 13 novembre 1910, in appendice.

Nel gennaio 1911, la rubrica *Fra le quinte* informa i lettori della presenza dell'artista napoletano Rapone¹¹⁸ a Boston, ed il giornale si augura che l'attore possa presto recitare anche a New York, trasferendosi nella città statunitense per dar vita al suo repertorio di Varietà¹¹⁹. Infatti, nel febbraio 1911, la compagnia Rapone – Pozzi torna a New York, dopo due anni di assenza, nella sala del Manhattan Lyceum, con la commedia di Scarpetta *Il romanzo d'un farmacista povero*, spettacolo in cui Rapone interpreta Felice Sciosciammocca¹²⁰. Ancora nel gennaio 1911 va in scena un'altra commedia napoletana di Scarpetta, *Na Santarella*, presso la Sirignano Hall: all'interno del piccolo trafiletto si cita tutta la compagnia Rapone ed i singoli attori in scena presso il teatro americano. La serata è organizzata in onore di Cantalupo, attore noto nella comunità italiana, con la partecipazione dell'immane Migliaccio, in arte Farfariello¹²¹.

Sulla prima pagina del 5 febbraio 1911, Nestore Salentino firma un lungo articolo che, in parte, presenta le caratteristiche di una vera e propria recensione, pur con la tendenza, tipica del giornale italo-americano, nel riportare soprattutto la cronaca scandalistica piuttosto che il giudizio critico sullo spettacolo; dall'altro lato pone alla luce, invece, una questione che interessa direttamente il Metropolitan di New York. Infatti, l'Impresa inserisce in cartellone, nella giornata del martedì, giorno di riposo del teatro, una nuova compagnia, che in realtà è stabile presso il Manhattan: si tratta della Philadelphia-Chicago Opera Company, che dà vita a dieci rappresentazioni di opera francese. Il giornalista si chiede il perché di questa scelta, mai rivelato dall'organizzazione del teatro, attirando l'attenzione del lettore sui

¹¹⁸ Alcune notizie sulla vita di Pasquale Rapone, sulla collaborazione tra l'artista napoletano ed il siciliano Antonio Maiori, alla fine dell'Ottocento, e sul successivo allontanamento dei due, sono riportate dalla studiosa italo-americana Emelise Aleandri, in *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City, USA*, Arcadia Publishing, 1999. Lo stesso volume viene indicato, in nota, da Francesco Durante in *Italoamericana*, cit. L'autore riporta informazioni su Rapone: <<[...] consapevoli del successo ottenuto da Migliaccio – la cui maschera di Farfariello ebbe un tale successo da poter vivere ormai una vita autonoma dal suo autore-interprete, e da divenire un simbolo degno di duettare addirittura con lo scopritore d'America in quella che si vuole essere la prima "rivista" del teatro italiano d'America, *Cristoforo Colombo e Farfariello* di Giulio Capocci - , furono in molti a ricalcarne le orme. Lo stesso Pasquale Rapone, nei primi anni del Novecento, provvide ad aggiornare in senso americano il proprio repertorio farsesco napoletano derivato da *Petito e Scarpetta* e legato al personaggio di "Pascariello", che diventò *Polisse* in una commedia, e in un'altra, in coppia con la maschera scarpettiana di don Felice Sciosciammocca, satireggiò l'ambiente teatrale (*Pascariello e Feliciello scrittori drammatici*). [...]>>.

¹¹⁹ - -, *Pasquale Rapone*, in <<La Follia di New York>>, 15 gennaio 1911, in appendice.

¹²⁰ - -, *Le rappresentazioni della Rapone- Pozzi*, in <<La Follia di New York>>, 26 febbraio 1911, in appendice.

¹²¹ - -, *Na Santarella*, in <<La Follia di New York>>, 22 gennaio 1911, in appendice.

rapporti economici che legano i due teatri¹²². In effetti, l'anno precedente, <<Il Pungolo>> pubblica un articolo che descrive la situazione dei due teatri e lo scontro tra i due colossi americani, a causa degli artisti italiani ed europei, che giungono chiedendo somme esorbitanti, creando una forte concorrenza tra i due¹²³. Probabilmente l'anno successivo, il Metropolitan ospita la compagnia del Manhattan cercando una collaborazione che possa riequilibrare la situazione economica.

Riccardo Cordiferro, cioè di Alessandro Sisca, firma una vera e propria recensione, seppur breve, all'interno del numero dell'11 giugno 1911. Il drammaturgo in questione è Ario Flamma, giovane autore del testo *Tempeste nell'ombra*, in scena presso la Arion Hall di Brooklyn. Nonostante l'incipit della recensione non faccia pensare affatto ad un esito positivo, Cordiferro rivolge il suo giudizio negativo anche ad alcune letture di opere firmate da Flamma: in passato, infatti, non ha mai apprezzato questo autore, rivalutandolo, invece, fortemente, dopo la visione dello spettacolo. Il giornalista sottolinea le grandi potenzialità di questo autore e soprattutto di questo spettacolo, notevolmente apprezzato dal pubblico e caratterizzato da una vena psicologica, da personaggi appropriati, da un intreccio coinvolgente¹²⁴. Di questo spettacolo <<La Follia di New York>> si occuperà ripetutamente, come nell'agosto 1911, recensendone l'ennesimo successo dopo la messinscena presso il Turdik Park Theatre, a Long Island City. Riccardo Cordiferro non firma la seconda recensione, che è pubblicata in forma anonima, ma viene citato all'interno dell'articolo, poiché la Redazione accenna al grande interesse di Sisca per il giovane autore Flamma ed alla lettura, dopo lo spettacolo, del suo monologo in versi *Il pezzente*. Gli spettatori sono operai italiani che provengono dalla Manifattura di Tabacchi De Nobili; è accuratamente descritto il progetto di traduzione del testo drammaturgico in inglese grazie al Cav. Arturo Bennington, nella speranza di una interpretazione, durante l'inverno, nei migliori teatri americani, da parte dell'attrice Bertha Halich. Lo spettacolo va, dunque, in scena in lingua italiana, poiché rivolto ad un pubblico di emigrati, e riceve un buon consenso da parte del pubblico italiano; questo risultato spinge l'autore ed i teatri ad aprire le

¹²² N. Salentino, *Una parentesi nella grande stagione del Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 5 febbraio 1911, in appendice.

¹²³ Cfr. - -, *Una colossale lotta tra due grandi teatri*, in <<Il Pungolo>>, 3-4 gennaio 1910.

¹²⁴ R. Cordiferro, *"Tempeste nell'ombra" di Ario Flamma*, in <<La Follia di New York>>, 11 giugno 1911, in appendice.

porte anche agli spettatori statunitensi, ma il testo, per essere accettato da un pubblico di americani nativi, dovrà, quindi, essere necessariamente tradotto¹²⁵. Flamma si è sempre occupato dei problemi di traduzione, ma questi due articoli appaiono palesemente in contrasto con ciò che afferma Francesco Durante sul giovane autore di origine siciliana: <<[...] chi proverà con maggiore convinzione a forzare i limiti naturali della drammaturgia di Little Italy sarà proprio Ario Flamma. Era arrivato in America negli anni Dieci; in Italia aveva scritto e pubblicato, ma senza successo, e anche nel nuovo mondo, recriminava, era rimasto sostanzialmente un incompreso>>¹²⁶. Bisognerebbe, quindi, pensare che forse Riccardo Cordiferro abbia davvero preso a buon cuore la produzione di Flamma, gonfiandone il giudizio e presentandolo come un grandissimo successo, ma gli articoli, in effetti, dimostrano un frequente giudizio positivo tra il pubblico della comunità italiana di New York.

Ricordiamo Cordiferro anche come autore teatrale di successo, tanto che il suo giornale pubblicizza una serata in suo onore, organizzata presso il Thalia Theatre di New York, teatro caratterizzato dalla macchietta, dal varietà e dalla commedia dialettale. Durante questi anni il Thalia Theatre è sede di Farfariello-Migliaccio e di Mimi Aguglia, artista siciliana di grande fama, non solo in Italia ma soprattutto a New York, dove è giunta l'eco della sua interpretazione di Malia¹²⁷ di Capuana. All'interno dell'articolo, che descrive puntigliosamente il programma della serata in onore di Cordiferro, si ringrazia la compagnia Aguglia, ed il direttore Vincenzo

¹²⁵ Cfr. - -, "Tempeste nell'ombra" di Ario Flamma, in <<La Follia di New York>>, 6 agosto 1911.

¹²⁶ F. Durante, *Italoamericana*, cit., p. 340, 467. Durante cita anche il volume di Flamma dal titolo *Dramas*, pubblicato a New York nel 1909, ma tra i titoli dei testi teatrali contenuti nel volume ed elencati non compare *Tempeste nell'ombra*, recensito, invece, più volte da <<La Follia di New York>>. Inoltre, Durante indica la partecipazione di Flamma come volontario durante la Prima Guerra Mondiale, nonostante fosse un vero e proprio italo-americano, che morirà, infatti, proprio a New York.

¹²⁷ Alcune poesie in lingua siciliana e napoletana sono spesso dedicate a Mimi Aguglia e pubblicate sulle pagine de <<La Follia di New York>>. Una poesia in lingua napoletana è firmata da Armando Cennerazzo e si intitola *A Mimi Aguglia*: i versi dimostrano non solo una particolare vicinanza tra Cennerazzo e l'attrice, non solo artistica, in quanto recitano nella stessa compagnia, in America, ma veicolano l'immagine di una grande artista, amata profondamente dal pubblico italo-americano. Francesco Durante racconta la vita di Cennerazzo in *Italoamericana*, sottolineando l'importante Raccolta Cennerazzo, conservata presso la sezione *Lucchesi-Palli* della Biblioteca Nazionale di Napoli, dove sono conservati i manoscritti teatrali di numerosi autori italo-americani. F. Durante, *Italoamericana*, cit., p.p.431-432. Anche Riccardo Cordiferro dedica una lunga poesia in napoletano a Mimi Aguglia, descrivendone le alte doti di artista e di donna stupenda, attraverso una lunga metafora con una stella, sottolineando l'assenza dell'attrice. L'atteggiamento di Cordiferro non sembra unicamente quello di un estimatore di un'artista, bensì di un vero e proprio innamorato. R. Cordiferro, *A Mimi Aguglia*, in <<La Follia di New York>>, 8 febbraio 1914. Entrambe in appendice.

Ferrau, per aver “prestato” alcuni valevoli attori per interpretare i personaggi degli spettacoli firmati da Cordiferro, attori che recitano, di solito, accanto alla Aguglia, presso il Maiori Royal Theatre di New York¹²⁸.

Il 1915 si chiude con l'enorme successo di Mimi Aguglia presso il Gotham ed il Thalia Theatre, considerata la più grande attrice italiana a New York, e con la grande serata di beneficenza, organizzata dalla Croce Rossa, in favore delle famiglie italiane dei richiamati in guerra. Il nome di Enrico Caruso non è citato, nonostante si sia battuto frequentemente per sostenere le famiglie dei richiamati, ma probabilmente è assente da New York, in quel periodo. Un altro grande artista, invece, indicato nell'articolo è Leopoldo Fregoli, anche lui assente, ma citato perché il suo ex assistente, Aldo Colombazzi, diventa il protagonista di questa serata e comincia a conquistare fama e successo presso il pubblico italo-americano. L'artista, avendo affiancato Fregoli nel corso di sei anni, ha imparato diversi numeri del repertorio, tanto da crearne uno personale che gli ha permesso di andare in scena in numerosi teatri italiani e soprattutto in America del Sud: chanteuse, buffo comico napoletano, attore di commedie o di singole figurazioni, clown, tenore, canzonettista spagnola, prestigiatore, ballerino, illusionista, trasformista: ottimo artista poco conosciuto, gli viene affidato lo spettacolo della grande serata di beneficenza¹²⁹.

Nel 1916 anche il teatro di Varietà napoletano approda a New York: <<La Follia di New York>> del 10 settembre informa i lettori dell'arrivo della canzonettista napoletana Nina De Charny, per un breve soggiorno nella città americana. L'artista prenderà parte al programma di Varietà presentato dal Teatro Italiano di Varietà, situato in 235 Bowery, a New York¹³⁰.

Nel 1916 ritorna il nome della canzonettista napoletana Nina De Charny, la quale non sembra affatto “di passaggio” a New York, ma dopo i numerosi successi in tutta Europa, diventa la stella del Thalia Theatre e del Gotham Theatre di New York¹³¹.

¹²⁸ - -, *Galatea – 'O ritorno d'a guerra – Dio Dollaro*, in <<La Follia di New York>>, 17 maggio 1914, in appendice.

¹²⁹ Cfr. - -, *Il rivale di Fregoli e la Croce Rossa Italiana*, in <<La Follia di New York>>, 5 dicembre 1915.

¹³⁰ Cfr. - -, *Al Teatro Italiano di Varietà*, in <<La Follia di New York>>, 10 settembre 1916.

¹³¹ - -, *Nina De Charny*, in <<La Follia di New York>>, 11 marzo 1917, in appendice.

Anche la coppia Zacconi, dopo un mese di repliche a Providence, approda a New York, al Family Theatre di Brooklyn¹³².

Ancora a settembre 1916 si parla di Mimì Aguglia e delle sue repliche a New Rochelle, N.Y., ospite del Maestro Giorgio M. Salli, con il quale studia da tempo canto. L'occasione è proficua per l'incontro tra l'artista napoletana e Marziale Sisca, direttore de <<La Follia di New York>>, che si trova a New Rochelle presso la sua residenza estiva: il giornale sottolinea che l'abitazione di Sisca è diventata un vero proprio luogo di incontro per gli intellettuali e gli artisti italiani¹³³.

Nello stesso numero del settimanale viene pubblicizzata la tappa di Migliaccio-Farfariello a Chicago; l'artista, infatti, si trova per la prima volta in questa città, per poi proseguire in California, accompagnato da numerosi artisti italiani¹³⁴.

Anche il macchietista napoletano Francesco Amodio¹³⁵ approda a New York, reduce da numerosi successi in tutta l'America: di ritorno da Chicago, Amodio viene pubblicizzato, all'interno della colonna dedicata alla rubrica teatrale, non solo attraverso l'elenco di alcuni titoli di sue famose macchiette, ma anche attraverso la notizia della pubblicazione di un volumetto in cui ha raccolto tutti i suoi scritti artistici, in vendita presso le più importanti librerie newyorkesi¹³⁶.

¹³² Durante i primi anni del decennio la De Charny, prima dell'avventura americana, non solo riscuote un grande successo in Italia, ma è ricordata in tutta Europa per il suo repertorio, in parte, cantato anche in inglese. Ritroviamo alcuni elogi rivolti all'artista in alcuni numeri de <<La Canzonetta>> e del <<Cafè-Chantant>>, pubblicati tra il 1910 e 1912.

- -, *Nina De Charny*, in <<La Canzonetta>>, 27 agosto 1912: <<[...] così ella, a simiglianza delle grandi cantanti nostri, ha portato il tributo della sua arte, fuori i confini del regno e si è fatta applaudire a Londra ed a Vienna, meritando – il che è molto significativo – da quella stampa il pubblico elogio accanto al nostro grande maestro Pietro Mascagni. Una particolarità del suo repertorio, che va riportata anche per il legittimo orgoglio di cui ci sentiamo pervasi, è questa: che la De Charny ha riportato uno dei suoi migliori successi a Londra, cantando in inglese “Te voglio bene!” del nostro compianto amico, prof. Gennaro Rainone. A titolo di curiosità riportiamo il ritornello in inglese della graziosa canzone:

Mary I love you
Else nobody better
Also remember me
Of my Naples and blu sea.

Alla bella, intelligente, squisita artista, il nostro saluto e il nostro augurio! >>;

¹³³ Cfr. - -, *Mimì Aguglia*, in <<La Follia di New York>>, 26 agosto 1917.

¹³⁴ - -, “*Farfariello*” a Chicago, *ibidem*, in appendice.

¹³⁵ Francesco Durante lo cita con il suo nome americanizzato, Frank Amodio. In *Italoamericana*, cit., p.332.

¹³⁶ - -, *Il macchietista Amodio*, in <<La Follia di New York>>, 16 giugno 1918, in appendice.

Alla fine dell'anno, sono pubblicate molte notizie su Mimì Aguglia, la quale interpreta *Salomè* di Oscar Wilde, *Mamma Rosa* di Luigi Capuana e *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, presso il Gotham Theatre di New York¹³⁷

L'annata 1918 si conclude con la notizia dell'esibizione di Nina De Charny al Thalia Theatre, nell'intensa interpretazione della canzonetta *Oi vocca doce*, firmata da Riccardo Cordiferro, testimoniando ancora una volta la collaborazione tra la famiglia Sisca e l'attrice napoletana, ormai famosissima in America¹³⁸.

Il repertorio napoletano ritorna ad ottobre 1919, con la presenza di Francesco Amodio al Thalia Theatre, ma nel programma sono inclusi, oltre alle macchiette, altri numeri: un terzetto comico in dialetto napoletano dal titolo *Dopo ducece anne* e la Compagnia Allara – Cennerazzo nella commedia *Gianni Sticchi*, parodia dell'opera pucciniana, oltre al concerto canzonettistico della piccola Nancy Mustico, detta “soprano in miniatura”¹³⁹.

Se la maggior parte delle notizie sugli attori italiani e napoletani in America sono riportate attraverso le cosiddette “cronache teatrali”, tra le pagine de <<La Follia di New York>> manca, in effetti, la pubblicazione sistematica di vere e proprie recensioni teatrali, che invece riempiono le colonne dei numerosi periodici e quotidiani napoletani.

Nel 1916 il settimanale pubblica un articolo, firmato da Marziale Sisca, che può essere considerato una lunga ed approfondita recensione: si parla del debutto de *La Forza del destino* al Metropolitan Opera House. Lo spettacolo, firmato da Gatti Casazza, vede tra i protagonisti naturalmente anche Enrico Caruso – il tenore firma i ritratti a corredo della recensione -, spettacolo che è descritto come uno dei grandi capolavori in scena al Metropolitan. L'articolo cita anche due debuttanti: Rosa Poncelle, italo-americana del Connecticut, e Alice Gentle, appena ventenni, oltre a Giuseppe Di Luca, il baritono, in duetto con lo stesso Caruso, la Mattfiled, Chalmers, Mardones e Reschiglian, i cori, diretti da Giulio Setti, ed il balletto con Bonfiglio e Rosina Galli, descrivendo un'ampia compagnia assolutamente internazionale. Lo spettacolo, amato dagli italo-americani, non viene del tutto apprezzato, invece, dagli spettatori americani, che lamentano “uno snervante

¹³⁷ Cfr. -, *Mimì Aguglia al Gotham Theatre*, in <<La Follia di New York>>, 24 novembre 1918.

¹³⁸ Cfr. -, *Oi vocca doce*, in <<La Follia di New York>>, 22 dicembre 1918.

¹³⁹ Cfr. -, *Il macchiettista Amodio*, in <<La Follia di New York>>, 5 ottobre 1919.

romanticismo”, secondo le parole riportate dallo stesso Sisca, il quale chiama gli spettatori autoctoni “confratelli americani”¹⁴⁰.

Il debutto de *L’Ebreo* al Metropolitan Opera House di New York, nel novembre 1919 vede, stavolta, la firma dello pseudonimo Il Campanaro Petroniano, che recensisce lo spettacolo, o piuttosto l’evento, e che naturalmente rivolge solo parole lodevoli per l’interpretazione di Enrico Caruso e di tutta la compagnia. La conclusione della recensione ritorna sul pubblico, poiché l’enorme affluenza e l’esaltazione degli spettatori costituiscono, secondo il giornalista, la vera risposta sulla qualità dello spettacolo¹⁴¹.

Il 1920 si apre ancora con la firma del Campanaro, stavolta definitosi Bolognese, che descrive il debutto dello spettacolo *Zazà*, le cui due versioni, quella lirica di Leoncavallo e quella per il teatro di prosa di Berton e Simon, trovano la loro fusione nella figura dell’attrice protagonista, cioè, Geraldine Farrar, famosa soprano americana, la quale sembra avere la tessitura vocale appropriata, la passione e le doti drammatiche, oltre all’intuizione psicologica¹⁴². Oltre al giudizio sullo spettacolo e sugli attori, ciò che emerge attraverso le parole del giornalista è l’espressa considerazione sul ruolo dei redattori che scrivono all’interno delle rubriche teatrali de <<La Follia di New York>>: essi, infatti, si ritengono dei cronisti, poiché la vera critica teatrale riporta, invece, firme propriamente americane su giornali e periodici strettamente americani, a cui fanno riferimento, frequentemente, anche i cronisti de <<La Follia di New York>>.

Il 1920 de <<La Follia di New York>> si conclude con due lunghi articoli in prima pagina. Il primo, datato 12 dicembre 1920, è firmato dallo pseudonimo Gigione, e riguarda il debutto del *Mefistofele*. Il redattore recensisce in un lungo pezzo giornalistico l’opera che, oltre a contenere la trama e la descrizione specifica dei personaggi e degli attori, è caratterizzata da uno stile canzonatorio ed ironico. La recensione è rivolta, infatti, al redattore Il Turco di Ritorno, attraverso un discorso che sembra quasi contenuto all’interno di una lettera personale. Attraverso la descrizione ed il giudizio dello spettacolo si coglie l’osservazione denigratoria e

¹⁴⁰ Cfr. M. Sisca, “*La forza del destino*” al Metropolitan, in <<La Follia di New York>>, 24 novembre 1918.

¹⁴¹ Il Campanaro Petroniano, *La prima dell’“Ebreo”* al Metropolitan, in <<La Follia di New York>>, 30 novembre 1919, in appendice.

¹⁴² Cfr. Il Campanaro Bolognese, *Zazà*, in <<La Follia di New York>>, 25 gennaio 1920.

pessimistica nei confronti della boria del critico teatrale e soprattutto nella confusione delle traduzioni inglesi di opere del genere¹⁴³.

L'attenta analisi di queste rubriche mette in luce numerose ed importanti informazioni che avremmo forse potuto leggere e recuperare, in maniera più sintetica, dai programmi di sala e dalle locandine del tempo – peraltro quelle americane sono difficilmente reperibili – ma porta alla luce una serie di informazioni inerenti al lavoro dei giornalisti italiani o italo-americani attivi in America. In assenza di una vera e propria critica teatrale italiana, all'interno delle redazioni di New York, questi riferimenti sono un tassello imprescindibile nella ricostruzione del momento artistico che coinvolge anche gli Italiani in America. In questo percorso, però, l'osservazione è stata necessariamente rivolta solo agli artisti ed alle produzioni napoletane, perché in una delle fasi di questa ricerca si è voluto mettere in luce proprio il confronto tra l'attivo ambiente artistico napoletano in Patria e quello italo-americano, a sua volta costituito da artisti provenienti dalla madrepatria o emersi in America.

¹⁴³ Gigione, *Impressioni gigionesche sul "Mefistofele"*, in <<La Follia di New York>>, 12 dicembre 1920, in appendice.

APPENDICE AL PARAGRAFO 3.4

Gli artisti napoletani a New York raccontati dai cronisti teatrali italo-americani de <<La Follia di New York>>¹⁴⁴

- **Enrico Caruso:**

- **La Redazione, *Il banchetto in onore di Enrico Caruso*, in <<La follia di New York>>, 20 febbraio 1910:**

<< Chi son? Son L'Antipasto;

Prosciutto di maiale,

sedani al naturale;

e se così non basta,

per non morir di fame,

ho sardine e salame.

Seguono in bell'arnese

I noti e benedetti

di Napoli spaghetti.

Salmone e maionese,

di Modena zampone,

che scende nell'agone.

Così purè di patate,

poscia un mezzo pollastro,

che splende come un astro.

¹⁴⁴ L'appendice è divisa in 4 sezioni: 1) Enrico Caruso; 2) il teatro italiano in America; 3) gli artisti italiani e napoletani a New York (Mimi Aguglia- Nini De Charny – Farfariello- Frank Amodio); 4) le recensioni teatrali.

Tra le foglie delicate
d'insalata Tarvisum,
dolce come un sorrisum.
Spumone e biscottini
Caffè. Cognac, vin bianco,
rosso e champagne, pur anco.
Se dell'Ospite indegno
son, mi scusate?
CORO:
Sì:
Caruso e "un bon ami";
mangiamo in allegria>>.

- **Il Turco di Ritorno, Per Enrico Caruso, in <<La Follia di New York>>, 6 novembre 1910:**

<<[...] da quando comparve al "Chatelet" di Parigi lo scorso maggio a quando, poche sera fa, infiammava al delirio la fredda anima teutonica di Berlino, Enrico Caruso, sempre e dovunque, ha tenuto soggiogata a sé l'attenzione universale ed ha, un'altra volta, benemeritato dalla patria, perché – grazie a lui! – l'arte della patria ebbe all'estero nuovi battesimi e rinfrescò alle memorie o di tartaruga o di vipera che l'Italia non esporta solo formaggi, oli, stracci e, purtroppo, coltelli. Occorre narrare che, quando il suo nome compariva sul cartellone, i prezzi di biglietti si quadruplicavano? Che i posti di poltrona, orchestra e gallerie si "esaurivano" in un batter d'occhio, né bastavano a soddisfare le centinaia di richieste, lasciate, quindi, per forza, insoddisfatte? Che le sere di rappresentazione la polizia era chiamata a intervenire e, di fatto, interveniva a mantener l'ordine, talora a furia di piattonate, perché la folla nella incomposta febbre di entrare non spezzasse finestre e porte come a Ostenda, non impedisse per mezze ore la circolazione delle vetture e dei

“trams” come a Parigi, non si schiacciassero le costole e non mandasse all’ospedale ventine di contusi come a Berlino? Che un imperatore – l’imperatore Guglielmo – pospose di un giorno la sua partenza dalla capitale per sentirlo in “Aida” e che lo stesso Imperatore, per una dolce, intima, festa – il genetliaco dell’Imperatrice madre dei suoi figli – non seppe trovar modo migliore di elaborazione che invitandolo a cantare delle arie italiane dinanzi alla famiglia Imperiale? Che al coro del popolo plaudente si mescolava, in alte e autorevoli note, il coro della critica europea proclamandolo (ce ne informava un marconigramma da Berlino al “New York Times” di domenica) non solo insuperato e insuperabile nel canto, ma attore da poter paragonarsi ai grandissimi? No. Queste cose, tutte queste cose, si fanno da un pezzo e, trattandosi di Lui, l’adagio latino “repetita juvat” è una zeppa da conficcare tra le ciarpe stereotipate di tipografia su cui si distende la polvere [...]>>.

- -, *Caruso nel Sansone e Dalila*, in <<La Follia di New York>>, 21 novembre 1915: << in uno sflogorio di luce e – perché no? – di gloria il Metropolitan apriva, lunedì scorso, i suoi battenti alla stagione 1915- 1916. Nel famoso “ferro di cavallo” un olimpo femminile. I palchi degli altri ordini e le gallerie gremiti di quel che costituisce la “élite” del “Social Register” dei clubs più o meno d’arte. Nella platea in piedi e nel loggione enorme di coloro, che vanno per amore della musica – e, mica, s’intendono, forse, meglio degli altri – non per vedere e, soprattutto, farsi vedere. Incasso, quindi, straordinario e profitto degli “speculatori” – vulgo “bagarini” – idem. C’è stato chi offriva 150 (diconsi centocinquanta!) dollari per 2 (diconsi due) poltrone, senza riuscire ad averle...non essendocene più. Si dava “Sansone e Dalila” di Saint Saens con Enrico Caruso, la signora Matzenauer, Amato, Roathier e il resto: un’opera, eseguita, qui, una ventina d’anni fa con Francesco Tamagno, che – risuscitata dal magico tocco di Giulio Gatti- Casazza – il re, anzi l’imperatore dei direttori di teatro – non ha destato, malgrado ciò, che un mediocre entusiasmo. Bella musica, sapientemente ideata e condotta, bellissima, se volete, anche: ma musica, che sente troppo dell’oratorio per dominare il palcoscenico e ha – massime nella parte di Sansone – scarsa teatralità. Artisticamente e musicalmente fu uno spettacolo degno delle tradizioni del Metropolitan e, soprattutto, della giusta rinomanza di chi, assumendone la guida

pochi anni fa, lo ha portato all'altezza d'oggi. La signora Matzenauer cantò, specialmente nel secondo atto, in modo superbo. Amato fu un Gran Sacerdote pieno di dignità e di forza. Il vecchio ebreo impersonato da Rothier fedele all'intenzione dell'autore. Bene i cori. L'orchestra, diretta dal maestro Giorgio Polacco – che, fin dal suo primo apparire, ebbe festose accoglienze – ammirevole, come ammirevoli le scene e i costumi. E Caruso? Anche prescindendo dai meriti vocali, egli, drammaticamente, dominò l'azione dell'opera. Nel terzo atto rese la infelicità, fisica e morale, di Sansone cieco e prigioniero con tanto candore di sentimento e tanto represso dolore da conquistare e commuovere nel fondo dell'anima anche più restio degli spettatori. Un principe del teatro di proda, qui e fuori di qui, non avrebbe né saputo né potuto far meglio. Chi più grande di lui, nel terzo atto, quando si accosta alle colonne del tempo e, le mani frementi, le misura col tatto prima di schiantarle a rovina sui filistei in festa? E pari all'azione la voce e il canto: la voce, perennemente meravigliosa: qualcuno lamenterà che egli non ebbe agio di abbondare di più e nell'uno e nell'altra, la colpa è di Saint Saens, che concepì la parte di Sansone come Caruso la interpreta. Ecco tutto. La parte non potrebbe rappresentarsi diversamente, né più grande essere l'interprete. Il pubblico, durante i due atti, ascoltò con religiosa attenzione e, pur approvando, non si lasciò andare allo entusiasmo. Apparve, anzichenò, tiepido, se non addirittura fredda, evidentemente verso l'opera in sé stessa. Nel terzo atto tutto cambia. È Caruso che fa il miracolo gloria a lui!>>.

--, *La protesta del Comm. Enrico Caruso contro una canagliata tedesca*, in <<La Follia di New York>>, 22 agosto 1915: <<[...] anche a me si volle far firmare la protesta contro le barbarie tedesche nel Belgio; ma né io, né Novelli, né Zacconi, né la Duse, né Mascagni, né Leoncavallo abbiamo firmato. Neppure Puccini. Si abusò del nome di Leoncavallo a sua insaputa, ed egli protestò. Occorre in questo momento molto coraggio per navigare contro corrente, dopo che molti artisti sono stati obbligati a firmare sotto differenti minacce. Gli artisti italiani hanno molto di che ringraziare la Germania. Io sono orgoglioso del mio titolo di “Keoniglich Preussicher Kammersaenger”. È in Germania che io ottenni i miei maggiori trionfi. Per quello che concerne la signora Duse io so ch'ella ha guadagnato la maggior parte della sua fortuna

(che adesso è tutta nelle saccocce del suo antico amico d'Annunzio), in Germania. Noi artisti italiani siamo internazionali: dove abbiamo amici, quella è la nostra casa. Io non credo che d'Annunzio si sia messo dal lato della guerra per patriottismo. Egli aveva bisogno di réclame, di molta réclame. D'Annunzio è più letto in Francia che in Italia ed egli rappresenta più il gusto francese che quello italiano. Dubito che Carducci si sarebbe prestato per tali cose: ma d'Annunzio appartiene a quella classe di persone che non hanno più niente da perdere: è un "capobanda della letteratura": intendo dire che egli sarebbe meno antitedesco se avesse meno creditori. Deploro la campagna fatta contro i tedeschi nel mio paese. Chi ha molto viaggiato e conosce la Germania e i tedeschi non può trovare alcuna ragione d'odio contro essi. Io ho ancora fiducia che il popolo italiano si metterà per la via della ragione: ma noi viviamo in tempi in cui ha ragione che grida forte; e, quando non si può gridar forte abbastanza, con il danaro si può tutto comperare, e del danaro se ne trova sempre per simili cose>>.

Enrico Caruso smentisce: <<[...] Direzione giornale "Secolo" – Milano.

Leggo nel vostro stimato giornale quanto vostro corrispondente berlinese vi comunica intorno sedicente lettera mia pubblicata "Post" attribuendomi apprezzamenti che mi accorano in merito a Gabriele d'Annunzio e la mia patria. Caldamente pregovi smentire formalmente simile infame invenzione che mi procura la gioia di esternare pubblicamente mia profonda ammirazione per il nostro massimo poeta vivente luce smagliante di genio e di patriottismo. Nel momento in cui noi Italiani fremiamo e palpitiamo ad unisono per il trionfo della nostra Santa causa mando all'autore bugiardo che tenta mettere discordia nelle nostre anime il mio maggior disprezzo.

Ringraziandovi sentitamente

Enrico Caruso>>.

- -, ...dicendo arriverci ad Enrico Caruso, in <<La Follia di New York>>, 9 aprile 1916:

<< sabato scorso, colla "Carmen" di Bizet, Enrico Caruso diede alla Metropolitan Oper House l'ultima rappresentazione della stagione dinanzi a una folla semplicemente enorme e tra entusiasmo, di cui pochi ricordano l'uguale e che, a

sipario calato, mentre la sala risuonava delle grida “Fuori! Fuori! Caruso! Caruso!” assurse (direbbe la fiorita eleganza dei fogli teatrali) le proporzioni del delirio. La “Matinée” era per un quarto alle 2: ma sette ore prima di “far porta” la fila di coloro che aspettavano di entrare in platea o in loggione si stendeva da Broadway giù per la 39.a strada, e andò poi così aumentando da prolungarsi per un intero isolato nella Settima Avenue e, quindi, risalire per la 40.a fino a toccare, di nuovo, Broadway. È inutile aggiunge che i posti di orchestra e di galleria erano, da una settimana innanzi, tutti venduti e che i “bagarini” – colla proposta di biglietti assicuratisi, misteriosamente, in precedenza – esigevano per questi prezzi addirittura fantastici e fecero affari d’oro [...]>>.

- **L.R., *Caruso a Ocean Grove*, in <<La Follia di New York>>, 4 agosto 1918:**

<<sedecimila persone, che gremirono l’Auditorium più vasto del continente americano: una moltitudine di altre migliaia, che si affollavano, al di fuori e da torno l’edificio, nella speranza di sentir qualche nota senza la formalità di comperare il biglietto: due fitte ali di popolo alla porta principale d’ingresso attratte dalla curiosità, se non di sentire, almeno di vedere: ovazioni interminabili e il “terque, quaterque” virgiliano applicato alle richieste dei “bis”: ecco, in consensi appunti di fatto, senza ricami e senza frange, la cronaca del Concerto, che Enrico Caruso diede, la sera di domenica, in Ocean Grove (N.J.) e che, nella memoria dei bagnanti e degli abitanti del luogo, rimarrà come un avvenimento unico. Si aggiunga che – causa il numero dei ritardatari nel cercare i loro porti – si cominciò, invece delle 8.15 alle 9 passate e che i “bagarini” fecero affari d’oro, vendendo i biglietti a prezzi fantastici. Caruso cantò...da Caruso. E cantò molto, cantò al di là d’ogni più indiscreta aspettazione. Cantò musica come “Celeste Aida” e la “Danza” di Rossini, come l’arioso di “Pagliacci” e l’ “Addio” di Tosti, come il “Guarany” del Gomez e – pensate! – quattro volte – due in inglese e due in italiano – l’”Over There”. E non mettiamo in conto gli “encores”, concessi sempre con una liberalità da gran signore e da grande artista, che lo lasciarono, in ultimo, fresco in voce e magnifico nella serenità interpretativo, come al principio... Gli furono compagni Miss Carolina White, della Chicago Opera Company e il violinista Winston Wilkinson che farebbe assai bene a non eseguire musica dell’austriaco Kreisler: cioè la musica un “nemico” dell’America e dell’Italia. O che, forse, col ricchissimo

repertorio mondiale esistente di composizioni per violino – da Tartin a Vieux-temps – si debba, proprio cascare, adesso, nel “Tambourin Chinois” d’un ex fantaccino di quell’obbrobrio di sovrano e di uomo fu l’Imperatore degli Impiccati!>>.

- **G. Ricciardi, *Cinematografando Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 18 agosto 1918:**

<<[...] lo si vedeva scherzare continuamente ed era l’ammirazione di tutti. Essendosi accorto, una mattina, che erano caduti dei peli dai suoi finti baffi, mentre faceva la parte di Tommaso, egli chiamava Gravina: “Cesare, Cesare, i peli!” e Gravina, che aveva dimenticato la scatola dei peli posticci nel camerino lontano dal luogo della scena, non sa come fare, corre di qua, corre di là, viene da me: “Ricciardi, hai peli? Mi domanda; ed io: “Sì, ma non qui, nel camerino”. – Ma come faccio? ’O Commendatore ha perzo miezo mustaccio, e io non tengo pile, né, io comme faccio senza pile?” e si disperava. Caruso esclama: “Cesare, Cesare, dammi le forbici” e, appressandosi a Gravina dice: “Acal’ capa”. In un momento gli taglia una ciocca di capelli, e con l’aiuto del mastice, li appiccica sotto al naso: così i baffi son belli e a posto. In altra occasione il Commendatore, vedendomi ridere sgangheratamente a una sua nuova trovata, cominciò a gridare: “E’ scappato ’o pappagallo ’a dinto ’a caiola”. È l’una pomeridiana e si riceve il permesso per il “lunch”. Tutti della massa si disperdono in vie diverse per la colazione. Il Commendatore ha fatto venire da New York il suo ristoratore, il Dottor Pane, con tutto il bene di Dio. Si allestisce la tavola: vi è tutto eccetto i maccheroni. “Ma comme se po magnà senza maccarune?” dice Caruso. ”Dovete perdonare, Comemndatò! Ma vuoi sapite ca ’e spaghetti s’anna magnà là per là, e io non ’e poteva purtà da New York”. “Fate cucinare i maccheroni a qualunque costo”. E in una casetta italiana a poca distanza dallo studio furono fatti approntare maccheroni al pomodoro. Il piatto di Napoli, il piatto così caro al divo [...]>>.

- ***Numero-ricordo del Giubileo Carusiano (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 23 marzo 1919:***

<<[...] e, dalla carità rifacendoci all'arte, aggiungiamo, a proposito della festa al Metropolitan, questo: quando si fa riferimento a quel che Enrico Caruso rappresenta nel teatro lirico del nostro tempo, a quel che egli ha fatto e fa in pro della musica italiana [...] ¹⁴⁵ le note divine da un capo all'altro della terra, a qual si fama si aggiunge alla fama – già acquistata e fermata - di illustri artisti i quali – senza di lui – non probabilmente – ma certamente sarebbero in America così noti e popolari [...]>>.

- ***E. Caruso, Un appello di Caruso pel prestito in dollari, in <<La Follia di New York>>, 6 marzo 1920:***

<<[...] pensate: là è la vecchia casa che ci attende; là è la piccola chiesa celata tra il verde, in cui la tremula madre confuse nella stessa preghiera il figlio soldato e il figlio emigrato e quasi nel suo semplice cuore le sembrava che quella dell'esule lontanissimo fosse, fra le due la sorte più incerta ed amara. Là le memorie del passato vive come se fossero umane ci balzeranno incontro, quando dal tumulto delle metropoli, dalla battaglia senza tregua del lavoro che crea attraverso ad innumeri ed ignorati sacrifici e lutti, noi ritorneremo a godere quel pezzo di cielo che abbiamo sognato, invocato nelle tempeste dell'Atlantico, negli abissi delle miniere, nell'inferno delle officine. Per conservare alla nostra vecchiezza il pio luogo di ultimo rifugio i fratelli più cari hanno fatto olocausto della vita che sembrava così bella attraverso alla luce iridata delle loro speranze giovanili!

Un esercito di audaci e di mansueti, facili all'entusiasmo, resistenti al sacrificio, si arrampicò, si aggrappò, anche per noi, sulle montagne combatté assai spesso senza

¹⁴⁵ Parola incomprensibile

sufficienti munizioni, senza aiuti, senza rifornimenti anche di viveri, la guerra più aspra che la storia umana registri [...]>>.

- **Il teatro italiano in America:**

- -, **La prima rappresentazione di “Ysabel” rinviata, in La Follia di New York, 13 novembre 1910:** << la Liebler & Co. Annunziò mercoledì scorso che per una indisposizione del Maestro Pietro Mascagni la nuova opera “Ysobel” non sarà rappresentata il 31 novembre, come era stato annunciato. Con un telegramma il Maestro Mascagni annunciava che essendo stato indisposto aveva dovuto interrompere il lavoro d’orchestrazione dell’opera e che per compiere gli spartiti erano necessarie due altre settimane. La partenza del Maestro Pietro Mascagni è stata ad ogni modo fissata pel giorno 26 novembre. Miss Bessie Abott, che interpreterà la parte della protagonista della nuova opera, è arrivata a New York a bordo del piroscafo Philadelphia, Venerdì, u.s.

Non ancora è stata fissata la data della prima rappresentazione di “Ysobel” ma di certo sarà resa nota fra breve>>.

- -, **Pasquale Rapone, in <<La Follia di New York>>, 15 gennaio 1911:** << il geniale, simpatico e popolarissimo artista napoletano mancava da circa due anni da New York. Egli è con la sua compagnia a Boston. [...] Rapone ha dovuto promettere di venire, quanto prima, a dare una e forse anche diverse recite al “Teatro Garibaldi” per contentare i suoi amici e i suoi ammiratori, che si sono, in questi giorni, affollati intorno a lui, facendogli un mondo di feste. Rivedremo, dunque, sulle scene newyorkesi l’esilarante “Pascariello”, passeremo, ancora una volta, come nei bei tempi trascorsi, una serata di quelle indimenticabili, applaudiremo nuovamente Pasquale Rapone, ch’è artista comico autentico, da non confondersi fra le pleiade dei sedicenti artisti e geni incompresi che hanno invasi i cinematografi e i “Cafè-Chantants” italo – americani da parecchi anni a questa

parte. Ma Pasquale Rapone dovrebbe ritornare a New York e definitivamente. Vi è qui una colonia che lo conosce e lo apprezza da tanti anni, e non comprendiamo come egli persista a star lontano dalla città dove ebbe trionfi grandissimi e dove ne avrebbe tuttavia, ritornandovi [...]>>.

- -, *Le rappresentazioni della Rapone-Pozzi*, in <<La Follia di New York>>, 26 febbraio 1911: << da due anni Pasquale Rapone mancava da New York. Non è, quindi, da meravigliarsi se un grande pubblico affollò, sere or sono, la vasta sala del Manhattan Lyceum, dove nella briosa commedia napoletana di Scarpetta “Il romanzo d’un farmacista povero” egli apparve sotto le spoglie di Don Felice Sciosciammocca. È inutile dire che Pasquale Rapone – salutato al suo apparire da una unanime ovazione – fu vivamente applaudito nei punti più salienti della bella commedia. Ma non è superfluo far rilevare che con lui si fecero onore e furono applauditissimi Giuseppe Pozzi, Ascanio Grimaldi, B. De Vincenzi, e Michele Rapone., l’intelligente simpatico figlio del popolarissimo Pascariello, che sa rendersi degno del padre nell’agone dell’arte comica. Così dicasi delle signore Pozzi, Musto, Pappalarzo – Ragozzini e Buongiovanni, che fecero del loro meglio, per coadiuvare i bravi artisti e che furono anch’esse applaudite e ammirate. In complesso, la serata non poteva riuscire più attraente, tanto vero che, soddisfatto del successo ottenuto, Pasquale Rapone ne annunciò subito un’altra che ebbe luogo la sera di lunedì scorso allo “Star Casino” in alto di città, con la rappresentazione di “Nu turco napulitano” un’altra brillante commedia di Scarpetta. Il pubblico fu scarso, perché il tempo era orribile, ma la commedia piacque e Rapone, Pozzi, De Vincenti, Carlo Merenda, Michele Rapone, e le signore Pozzi, Ragozzini, Bianchi, Buongiovanni ottennero, nella interpretazione della loro parte, un nuovo successo>>.

- -, *Na Santarella*, in <<La Follia di New York>>, 22 gennaio 1911: <<la briosa commedia napoletana di Scarpetta sarà rappresentata alla “Sirignano Hall” 196 Grand St., la sera di giovedì prossimo 26 corr., dalla Compagnia di prosa e varietà diretta dall’artista G.Ricardi e di cui fa anche parte il popolarissimo Eduardo Masula. Prima della commedia, che sarà interpretata dalle signore Lina Baccigalupi, R. Balsamo, L.Gioia, M.Gaudiosi e signori Riccardi, Masula, Fucito, Baccigalupi, E. Cantalupo, G. Quaranta, M. Scaro e Di Rienzo, avrà luogo un gran concerto canzonettistico del quale sarà “magna pars” il comicissimo “Farfariello”. La serata sarà data in onore del canzonettista Cantalupo, notissimo nella nostra colonia>>.

- N. Salentino, *Una parentesi nella grande stagione del Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 5 febbraio 1911: <<la prima rappresentazione della Philadelphia- Chicago Opera Company, ebbe luogo la sera di martedì 24 e si dette *Thais* di Massente, con Mary Garden, Maurizio Renaud, Dalmpres, e le note parti secondarie, nonché Campanini con la sua orchestra, Albertieri col suo corpo di ballo, Almauz coi suoi scenari, Nepoti e Clivio coi loro cori. L’aspetto del teatro? Superbo, colmo, affollato di signore imbrillantate. Tutto il vecchio pubblico del Manhattan, con la caratteristica prevalenza di famiglie israelite. [...] La rappresentazione di *Thais* fu allestita con ogni cura, nell’intento di produrre la migliore impressione. Ed è lecito supporre che questa opera sia lo spettacolo più completo che la Philadelphia-Chicago Opera Company abbia nel programma. [...] Lo spettacolo nel complesso fu buono. Non eccellente. Nulla di straordinario. Lungi dal perfetto, ma non biasimevole. Il successo però venne in certo modo sofisticato da lenocini e da preparativi esagerati e tendenti a gonfiare l’avvenimento al di là della misura e della portata naturale di esso [...]>>.

- R. Cordiferro, *“Tempeste nell’ombra” di Ario Flamma*, in <<La Follia di New York>>, 11 giugno 1911:

<< di Ario Flamma io avevo letto soltanto un bozzetto drammatico in un atto che mi parve veramente ben povera cosa. Abituato a esprimere liberamente il mio

pensiero, giudicai, infatti, spassionatamente quel lavoro, sostenendo ch'esso non meritava neppure l'onore di essere stampato. Gli amici di Ario Flamma mi gridarono la croce addosso; e qualcuno mi fece notare confidenzialmente che prima di criticarlo con tanta severità, io avrei dovuto conoscere tutta la sua produzione teatrale e letteraria. Ora io sostengo tuttavia che il mio giudizio non poteva essere più sincero e che i suddetti si sbagliavano accusandomi di troppa severità. Quel bozzetto drammatico di Ario Flamma non è davvero da prendersi in considerazione e tanto più io avevo ragione di rimanerne...meravigliato, in quanto che di Ario Flamma avevo udito parlare spesso con grande ammirazione ed entusiasmo. Non è detto, dopo tutto, che uno scrittore anche valoroso debba sempre creare delle produzioni perfette. Sarebbe lo stesso che pretendere l'impossibile. E me ne diede ragione per il primo Ario Flamma, dicendomi ch'egli aveva commesso una corbelleria dando alle stampe quel suo peccato drammatico giovanile. Quando poi egli m'invitò alla lettura del suo dramma in tre atti "Tempeste nell'ombra" (lettura che egli tenne nello studio del pittore Paradiso) io fui ben lieto di essere fra i pochi presenti. E quella lettura fu per me un vero godimento intellettuale. Il dramma di Ario Flamma mi piacque non poco, ed io non potetti fare a meno di encomiarlo. Poiché "Tempeste nell'ombra" è un lavoro psicologico degno della penna d'un forte drammaturgo, un lavoro che non manca di riuscitissime situazioni e d'interessanti episodi e i cui personaggi non potrebbero essere più indovinati. La prova di quanto scrivo s'è avuta alla rappresentazione del dramma, che ebbe luogo all'Arion Hall, in Brooklyn, sere or sono. Ario Flamma riportò un pieno e incontrastato successo e tutti furono d'accordo nel convenire che "Tempeste nell'ombra" è un lavoro destinato a trionfi maggiori, non solo qui, fra le nostre colonie, ma anche in Italia, dove il teatro è meritatamente apprezzato e dove i giovani come il Flamma sono dotati di buona volontà e di fecondo e vigoroso ingegno, possono meglio affermarsi. Io, intanto, mi congratulo con Ario Flamma del successo ottenuto. Il suo dramma è veramente un bel lavoro e il pubblico non poteva che fargli la più festosa accoglienza>>>.

- **Gli artisti italiani e napoletani a New York (Mimi Aguglia, Nini De Charny, Farfariello, Frank Amodio):**

- **A. Cennerazzo, 'A Mimi Aguglia, in <<La Follia di New York>>, 19 aprile 1914:**

<<Tu si na tavolozza 'e nu pittore
Addò nce stanno 'e cchiù belli culure...
Stu core mio è ll'artista, c'a tutt'ore
Pitta na scena 'e cielo d'e cchiù ppure!
E comm'o 'o cielo sì, ca mentre pare
Tutto nzerrato dinto 'a nu dolore...
All'intrasatto miezzo 'nce accumpare
N'arco baleno, ca te mette ncore
Na primmavere 'e luce. E mentr'o sole
Cumpare a poco a poco e te rischiara
Cu 'e ragge ardente ... senza di parole,
porta 'a speranza all'anema cchiù amara!
Tu sì nu specchio d'acqua, addò se mmira
Tutta na vita 'e fuoco e sentimento!
'O pàrpeto e ll'ammore nce suspira,
Pe' farlo addiventà tutt'oro e argiento!
Si comm'o tempo 'e state, ca te mena
Na gioia dint'o core can un resta,
pecchè mentre te dà ll'aria serena...
chiù doppo te scatena na tempesta.
E quanno veco sta faccella trista,
ianca, abbattuta, stanca e sufferente...

resto alleccuto e ddico: si n'artista!

Mentre chiagno cu tte sinceramente.

Armando Cennerazzo

New York 28 marzo 1914>>.

- **R. Cordiferro, *A Mimì Aguglia*, in <<La Follia di New York>>, 8 febbraio 1914:**

<<Na sera 'e Luglio – nun m'ò scorso maie-

'ncielo vedette cumparì na stella...

Essa era grossa, era lucente assaie...

Nun n'aggio vista maie n'ata cchiù bella...

Ma 'a sera appriesso già era scumparuta:

né 'a chella sera l'aggio vista cchiù...

-Stella chiara e lucente addò si ghiuta? –

Io ogne ssera 'e state addimmannava

a 'o cielo 'e notte – Addo tu sì fernuta? –

E 'o core mio, speranno, l'aspettava...

So passate tant'anne 'a chella sera,

ma chella stella nun s'è vista cchiù...

L'autunno, 'o vierno, 'a state. 'a primmavera.

Io tutt'e notte 'o cielo aggio guardato,

ma 'a stella ca luceva 'e che maniera

io sempre inutilmente aggio aspettato...

- Chiù nun torna – io penzava – 'a stella mia!

Forse...chi sa ... nu 'a vedarraggio cchiù!... –

Ccu cche tristezza, ccu cche pucundria

Guardava fisso 'o cielo ogne mumento!

- Io ppe vederla quanto pavarria! –

'ntra me diceva. E 'e stelle a cciento a cciento

Lucevano; ma chella nun 'nce steva...

Ma chella stella nun luceva cchiù!...

E ogne ssera io, penzannoce, chiagneva.

Ca 'ncapo m'era miso nu penziero,

nu penziero ca requie nun me deva:

-Chella stella 'a sacc'io...Saccio 'o mistero!...

Si a l'impruvviso essa è scumparsa 'a cielo,

è pecchè 'o core mio nun crede cchiù...

E 'a vita mia 'a cummegliaie nu velo

Fitto e pesante; triste io diventaie,

e chisto core se facette 'e gelo,

comme si nun avesse amato maie...

E ogne ghiurono aggio ditto suspiranne:

pecchè nun torna chella stella cchiù?

Accussì quanne ccà veniste, quanne

'a primam vota te vedette, oi bella

Artista – fanno mò justo cinch'anne –

Chesta –penzaie – d'o cielo è la meglija Stella!

È n'artista ca 'ncanta e ca 'nammora...

N'ata accussì, no, nun 'a veco cchiù!

E scrivette ppe Te, bella Signora,
vierze chine 'e passione e 'e sentimento.
- Anema nun 'nce stà ca nun t'adora! –
te murmuraie stu core miu scuntento –
e ogne core strillaie: Tu si na Fata!
Po' scumpariste e nun turnaste cchiù!
Ma l'ata notte – chiara era 'a nuttata –
'ncielo vedette chella stessa Stella,
ch'aveva afflitta 'a vita mia lassata...
e cchiù lùceta 'e primma era e cchiù bella...
e aggio ditto accussi: - Stella lucente,
io nun sperava 'e te vedè maie cchiù!
Ma Artista cara, Artista bella, siente:
Nun l'aie purtata Tu, dimme, 'a luntno
'a Stella ch'io mò 'a notte tento mente?
Tu cchiù 'e mille ne strigne in'a na mano...
E doie ne tiene 'nfronte – oh, che sblendore! –
Ca chiunche 'e vvede nun 'e scorda cchiù...
O chella Stella fusse Tu? – a stu core
Io nun me stanco addimanna – Tu saie
Cunzulà, quanno parle, ogne dolore...
Puorte luce e speranza addonche vaie...
Si Tu 'nce lasce, nuie restammo a 'o scure...
Si Tu 'nce lasce, nunn c'è luce cchiù!

Stà ccà mò a Stella e mò staie ccà Tu pure,
ca si Tu te ne vaie, pur'Essa parte...
Cchiù sciure Tu te mièrete ca sciure...
E cche lustròre Tu daie, Bella, a l'Arte...
Nu pizzo a rriso tuio và nu tesoro.
E chi s'o scorda, chi s'o scorda cchiù?...
Tiene d'angelo l'uocchie e 'a voce d'oro,
e quanno chiagne pur'e pprete saie
'mpietusi... Te capisceno, di, loro...
Ccu l'Arte toia miracule Tu faie!
Basta vederte chiagnere e arricetto,
penzn'o chianto tuio, nun trevo cchiù!
E sempe ca Tu riècete, capace
Sarria – me cride? – 'e me scippà stu core...
Stu core mio ca maie po' truvà pace
'nnanz'a Te 'o jetterria comm'a nu sciore...
Si ascì 'mpazzia Tu faie ccu l'Arte toia...
Che fa ca 'o core mio nun l'aggio cchiù?

New York, 5 febbraio 1914

Riccardo Cordiferro>>.

--, *Nina De Charny*, in <<La Follia di New York>>, 11 marzo 1917:

<< abbiamo poche volte, durante la nostra non breve carriera giornalistica, visto applaudire un'artista con tanto spontaneo e fervido entusiasmo, come quando, ore or sono, al Thalia Theatre ci fu dato di sentire per la prima volta la signora Nina de

Charny. Intelligente interprete della canzonetta napoletana, la signora Nina De Charny che ha ottenuto trionfali successi nei principali teatri di Europa, non poteva che splendidamente affermarsi in America. Essa è, infatti, da parecchi anni a questa parte l'idiolo del Thalia Theatr dove gli spettatori non si stancano di applaudirla tutte le sere, [...] ¹⁴⁶ dalla sua arte ammirabile e dalla sua voce suggestiva. Se ci occupiamo brevemente di lei, è per congratularci dei suoi successi. Avremmo dovuto, anzi, pubblicare in questo numero una poesia in dialetto napoletano che il nostro Cordiferro ha scritto per la geniale e valorosa artista, ma siamo costretti, per mancanza di spazio a rimandarla al numero prossimo>>.

- -, **“Farfariello” a Chicago, in <<La Follia di New York>>, 26 agosto 1917:**<< [...] i giornali di Chicago si occupano, infatti, diffusamente di “Farfariello” le cui macchiette comiche coloniali, che rappresentano i migliori numeri del suo repertorio, hanno suscitato il più schietto e vivo entusiasmo. Il nome di “Farfariello” è popolarissimo nelle nostre colonie e si capisce che a Chicago, dove il geniale e simpatico artista non era mai stato, nessuno abbia voluto privarsi di conoscerlo personalmente e di gustare le belle ed esilarantissime sue macchiette. Ma “Farfariello” non si addormenterà sugli allori conquistati a Chicago. Egli proseguirà il suo giro nella lontana California, accompagnato da altri artisti italiani di New York, che sapranno, senza dubbio, farsi onore con lui. La “Follia” che lo ha nel novero dei suoi collaboratori, è lieta, intanto, d’inviargli i suoi sinceri, cordiali saluti>>.

- -, **Il macchiettista Amodio, in <<La Follia di New York>>, 16 giugno 1918:** << è ritornato recentemente da Chicago, il macchiettista Francesco Amodio, popolarissimo fra gl’italiani di New York ad anche fuori, per il suo esteso repertorio di macchiette coloniali, molte delle quali, come il *Dottore in America*, *La commissione Italiana*, *’A muglierella mia*, *La bossa di grosseria*, *Il balbuziente*, *’A Ninna –Nanna*, ecc. egli ha cantato, con molto successo, pei dischi della

¹⁴⁶ Parola incomprensibile.

“Columbia”. A Chicago, Francesco Amodio ha raccolto in un elegante libricino le più note delle sue Macchiette e la bella pubblicazione, contenente anche vari altri scritti, fra i quali una biografia del simpatico artista scritta dal pubblicitario Francesco Moracei è ora in vendita al prezzo di 25 soldi presso tutte le librerie. Le nostre più vive congratulazioni>>.

- **Le recensioni teatrali de <<La Follia di New York>>:**

- **Il Campanaro Petroniano, *La prima dell’ “Ebreia” al Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 30 novembre 1919:** <<[...] concludendo: il successo dell’ “ Ebreia” che fi – alla “premiere” – spontaneo e irresistibile, si affermerà e allargherà, indubbiamente, nelle successive, refrattario a chi tentasse di decomporlo e tetragono in tutta la integrità complessiva, cui contribuiscono e musica ed interpretazione e spettacolo. Precisare il limite dove termina uno di questi fatti e dove l’altro comincia è – per me, profano, come lo confessa senza false modestie, la firma in fondo a questa nota di pedestre cronaca – una sottigliezza bizantina e bizantineggiante di quella critica, meglio ipercritica, che non avendo fibra per grandi sintesi d’arte, si compiace e si trastulla nelle analisi minute, petulanti ed impotenti. Poi, non forse, si verifica in pratica che “*nothing succeeds like success*” e che il verdetto del pubblico minuto – della “massa” – di colore che pazientano fuor dal teatro, quattro o cinque ore per pigiarsi in platea e in loggione – e quel che conta?...>>.
- **Gigione, *Impressioni gigionesche sul “Mefistofele”*, in <<La Follia di New York>>, 12 dicembre 1920:** << [...] dirò, dunque, qualche cosa, alla buona, senza imitare cloro, che volendo cercare l’ovo nel pelo – per parer più difficili degli altri, che cercano il pelo nell’uovo – si trovano pentiti, giacché – cercando – tra i peli – li aspettano delle sorprese poco gradite, come, per esempio, quando si leva dall’armadio una pelliccia, che le tarme hanno mezzo mangiata. Ti potrei

parlare, anche della forza dei peli, paragonata a quella d'un bue, e delle persone, che – per un pelo – non furono travolte sotto un'automobile: ma non voglio perdermi nella via dei peli, ch  – altrimenti – chiss  dove andrei a finire e, forse, anche tu, caro Turcaccio, per attrazione capillare... Del "Mefistofele" dir  solamente che se questa volta il diavolo non   contento del modo, con cui il nostro amico Giulio lo ha calzato, vestito, pettinato, lustrato, affumicato, bisogna proprio concludere che anche lui   diventato difficile, molto difficile, quasi, quasi, come un critico del corridoio. Basterebbe la messa in scena. Vale, da sola, il biglietto: s'intende a pagamento. E il putiferio su Broken? Ma neanche Belzeb , in persona, sarebbe capace di fare meglio, non ostante(*sic*) le comodit  (*sic*) della scena naturale e la moltitudine delle celebrit  danzanti e canterine a propria disposizione. Si sa: tutti finiscono da lui pei peccatacci di superbia, di invidia, di ipocrisia che hanno in corpo durante la carriera teatrale in questa valle di milioni e, ti sembra meglio, di minchioni [...]>>.

3.5 Le *Macchiette Napoletane* di Riccardo Cordiferro: il teatro, Piedigrotta italo-americana, il proibizionismo nelle colonie italiane.

Il settimanale italo-americano <<La Follia di New York>> costituisce, all'interno di questo lavoro di ricerca, una delle fonti più ricche, poiché raccoglie centinaia di macchiette e di poesie in lingua napoletana, che costituiscono una cospicua mole di materiale documentario inedito. La scrittura è elemento imprescindibile di questo processo, poiché, questi giornalisti, autori e poeti, scrivono e pubblicano frequentemente sui giornali-contenitori, come <<La Follia di New York>>. All'interno di questa grande quantità di documenti giornalistici, letterari ed artistici, è indispensabile operare una scelta, soprattutto per quanto riguarda le *Macchiette Napoletane* firmate da Riccardo Cordiferro, la cui natura sembra essere ibrida: costituite per lo più da parti dialogate e facilmente recitabili, sono anche caratterizzate da brevi note narrative, simili alle didascalie, che rendono il testo simile anche al racconto. Queste macchiette, inoltre, sono caratterizzate da alcuni elementi specifici che rivelano una natura drammaturgica: la battuta breve, il botta e risposta, l'ironia, e soprattutto il ribaltamento finale o lo *sketch* conclusivo¹⁴⁷.

I racconti narrati da Cordiferro, ambientati all'interno della comunità italiana di New York, descrivono uno specifico microcosmo: una casa napoletana o i luoghi newyorkesi in cui agiscono numerosi personaggi napoletani, come i bar, i ristoranti italiani, le pizzerie o i ritrovi artistici. Queste *Macchiette Napoletane*, inoltre, conservano numerose informazioni sulle vicende o sugli eventi di stampo nazionale ed internazionale, che colpiscono l'attenzione degli emigrati. La maggior parte di questi testi descrive la vita della comunità italiana, che celebra le tradizionali feste religiose - come la Festa della Madonna del Carmine - affiancandole alle celebrazioni tipicamente americane, come il Columbus Day o la festa del Ringraziamento.

¹⁴⁷ F. Durante, *Italoamericana*, cit., p.338: <<[...] molto spesso accadeva che questi drammi si rappresentassero nell'ambito di serate che comprendevano la recita di varie altre più brevi creazioni di Cordiferro: canzoni, poesie, macchiette alla napoletana. Proprio in virtù della sua capacità di giocare su più tavoli - il teatro, il giornalismo, la poesia, il contatto diretto con il pubblico, affascinato dalle sue qualità di oratore - Cordiferro è veramente una delle figure più rilevate nella nuova tradizione italiana di New York>>.

Anche la guerra è un argomento diffuso tra i protagonisti di queste macchiette, così come la politica americana, le elezioni, gli scioperi interni, o alcuni riferimenti al tenore Caruso, descritto, in genere, seduto ad un *restaurant*, mentre mangia dei maccheroni o una pizza, bevendo fiumi di vino.

Nel corso di questo lavoro di ricerca sono stati estrapolati tre filoni, riguardanti soprattutto il materiale inedito o poco conosciuto. Da una parte sono state catalogate le macchiette che descrivono il mondo artistico napoletano in America, dall'altra quelle che riportano informazioni sulla condizione sociale e culturale degli emigrati italiani. Alcune macchiette, dunque, trattano di argomenti teatrali o artistici, come l'inconsueta Piedigrotta di Harlem, altre di una situazione vissuta con difficoltà dagli emigrati, cioè il proibizionismo. Questo argomento caratterizza soprattutto le macchiette pubblicate nel 1919, ma in realtà viene citato in tutte le storie ambientate durante i banchetti, i pranzi e le cene, data la difficoltà, durante quegli anni, a New York, di portare il vino in tavola. I personaggi utilizzano una lingua ibrida, cioè una lingua napoletana che prova ad assimilare il suono dei vocaboli americani più comuni.

Il 7 agosto 1910 <<La Follia di New York>> pubblica una lunga macchietta, firmata da Sandro, cioè Alessandro Sisca-Riccardo Cordiferro, dal titolo *Lo sciopero dei canzonettisti*. L'intera macchietta è costituita da un dialogo tra Vincenzo, rozzo e poco colto, che si esprime solo in lingua napoletana, e Don Guì, frequentatore dei Cafè-Chantant e delle canzonettiste, giornalista che si esprime solo in italiano e che difende la categoria. Gli artisti del Varietà proclamano lo sciopero a New York, così come gli operai, i sarti e tutti i lavoratori considerati tali. Mentre Vincenzo afferma che i canzonettisti non solo non possono essere considerati "lavoratori", ma in realtà sono anche ben retribuiti, Don Guì risponde, invece, denunciando il loro sfruttamento da parte dei proprietari dei teatri, figure loschi legati all'ambiente malavitoso e definiti "i paglietta". I due personaggi riportano, dunque, attraverso il gusto e lo stile della macchietta in lingua napoletana, una delle questioni discusse, durante quei mesi, a New York. Si accenna addirittura ad una società di canzonettisti organizzata per salvaguardare la categoria – i due personaggi parlano unicamente di canzonettisti napoletani - a

difesa dei soprusi ricevuti dagli Impresari¹⁴⁸. In effetti, anche in Italia, la costituzione della F.A.V.I., Federazione Artisti Varietà Italiani, durante lo stesso anno è argomento diffuso sui giornali italiani e napoletani, e soprattutto tra le pagine del periodico artistico <<Cafè-Chantant>>, che ne parlerà nel corso dell'intero decennio.

Anche la critica teatrale è presa di mira attraverso la macchietta pubblicata sul numero del 21 ottobre 1917. Il microcosmo di partenza è la casa dei coniugi Scognamillo, napoletani emigrati in America – lui sarto, lei ricamatrice –, che lavorano molte ore al giorno sperando di ritornare in Italia, nonostante l'avvento della guerra distolga gli emigrati dal proposito di rivedere la Patria. Leggendo il giornale – che non dice mai *buscie*, come afferma la moglie –, i coniugi vengono a conoscenza delle meraviglie riguardanti i teatri italiani a New York. Decidono, così, di andare a vedere uno spettacolo di Varietà. L'ironia di Alessandro Sisca si rivolge contro quei giornali che recensiscono positivamente alcuni spettacoli mediocri e soprattutto contro quei teatri che attirano folle oceaniche pur di guadagnare lautissimi compensi, sfruttando il ricordo e la malinconia degli emigrati italiani che desiderano rivedere in scen i loro artisti preferiti o ascoltare le canzoni napoletane anche sui palcoscenici di New York.

Il teatro descritto nella macchietta si riempie di soli trenta spettatori. Gli artisti citati, a quanto pare famosi in tutta Europa, sono: il comico Maccabeo Pirchipò, il macchiettista Gennarino Piritillo, il tenore Cotogno, la canzonettista Maria Scarola. Naturalmente i nomi evidenziano l'atteggiamento caricaturale dell'intero racconto, che presenta il *corpus* in forma prevalentemente dialogata, con piccoli inserti narrativi e descrittivi.

Il risultato della serata è disastroso, poiché gli artisti non dimostrano affatto le doti descritte dai giornali ed il pubblico si ribella inferocito. Il colpo di scena finale è inserito durante la lettura mattutina del giornale da parte dei coniugi. Ancora una

¹⁴⁸ Sandro, *Lo sciopero dei canzonettisti*, in <<La Follia di New York>>, 7 agosto 1910, in appendice.

volta la critica americana mente spudoratamente, riportando invece un giudizio positivo sullo stesso spettacolo¹⁴⁹.

Anche la manifestazione di Piedigrotta, definita, appunto, Piedigrotta italo-americana, sembra caratterizzare frequentemente le macchiette napoletane di Cordiferro e, certamente, così come a Napoli, anche in America diventa un evento catalizzatore di artisti e di pubblico.

Riccardo Cordiferro, firmandosi Corferreum, pubblica un lungo articolo in prima pagina, sul numero di settembre 1910. La descrizione della manifestazione è fortemente ironica e il giornale, pur non riportando i titoli delle canzoni, cita i nomi di alcuni artisti presenti, molto famosi a New York, tra gli emigrati italiani: il canzonettista De Felice, il baritono Scotti, il canzonettista Russo, Farfariello¹⁵⁰, il prof. De Luca e il Dott. Leuzzi. Salvatore Russo e Baratta.

Cordiferro conclude con un riferimento ai giornalisti, membri della Commissione Esaminatrice del Concorso: <<[...] dimenticavo una cosa: fra la folla dei poeti, dei canzonettisti e degli spettatori si aggiravano i giornalisti onesti. Li conoscete? E chi non li conosce? La Commissione li aveva prescelti per lo scrutinio dei voti ed essi non potevano fare a meno di accettare. D'ora in avanti, non si muoverà una foglia nella colonia, se i giornalisti onesti non vorranno.[...]>>¹⁵¹.

Il numero precedente de <<La Follia d New York>> pubblica una macchietta napoletana, dedicata proprio a Piedigrotta in America. Don Giuvà e Feli parlano animosamente del concorso, poiché Felice ha inviato la sua canzone che è stata selezionata al primo posto, ma egli inserisce un *refrain* particolare, ossia <<Pipi-pipi – pipì, Fili- fili- fili>>, che distoglie la Commissione dalla scelta intrapresa. Oltre al riferimento a Piedigrotta, emergono le considerazioni di Felice nei confronti dell'America: in questo Paese, infatti, anche gli ignoranti possono diventare poeti e scrivere canzoni di successo, mentre a Napoli il concorso di

¹⁴⁹ Sandro, *I teatri della colonia di Dante e la stampa americana*, in <<La Follia di New York>>, 21 ottobre 1917, in appendice.

¹⁵⁰ Cordiferro sottolinea ironicamente che Farfariello, dopo lo sciopero dei canzonettisti, percepisce una paga di cento dollari. Cfr. Corferreum, *Piedigrotta italo-americana*, in <<La Follia d New York>>, 16 settembre 1910.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Piedigrotta è caratterizzato dalla presenza di autori di prestigio che scrivono i testi delle famose canzoni. Il protagonista afferma che, a differenza degli altri emigrati italiani, ha anche avuto la possibilità di studiare – fino alle sesta elementare! – e quindi, poiché è colto e preparato, non riesce a comprendere il vero motivo della sua esclusione. Felice sottolinea, inoltre, che in America tutto è possibile perché è il Paese delle opportunità e del lavoro, sollevando il discorso sulla differenza culturale tra l'Italia e l'America. Cordiferro, in realtà, crea il personaggio di Felice per criticare la categoria degli autori, di cui fa parte. Nel Nuovo Mondo le possibilità, in effetti, sono offerte a tutti, ma in America manca, forse, quell'attenzione particolare alla cultura che, invece, sembra essere fondamentale nel nostro Paese. Cordiferro rivela, tra le righe, che per emergere in Italia è indispensabile l'gavetta e dimostrare un buon livello culturale, mentre in America, la qualità principale, a quanto pare anche nell'ambito artistico, sembra essere quella del *self made man*¹⁵².

Durante la guerra, nel 1917, quando gli emigrati italiani ricevono il richiamo in Patria, <<La Follia di New York>> pubblica, nel numero del 9 settembre, un intero paginone dedicato a Piedigrotta. Riccardo Cordiferro scrive un lungo articolo in cui racconta le origini di questa festa napoletana, vissuta con grande intensità anche dagli Italiani in America. L'atmosfera di guerra spinge gli emigrati a ricordare con maggiore nostalgia la vita in Patria, ed il giornale punta soprattutto su quegli articoli che ricordano la vita di un tempo. Riccardo Cordiferro utilizza lo stesso paginone per pubblicare le sue canzonette napoletane, che parlano di gelosia e di malinconia e che sono inserite nel programma della Piedigrotta americana del 1917. Una, in particolare, descrive i vantaggi dell'Italiano d'America che, arruolatosi nell'esercito statunitense, dimostra, però, poco interesse a difendere l'Italia o gli alleati europei¹⁵³.

Alcune canzonette, presentate in occasione della Piedigrotta americana, parlano della guerra, a differenza di ciò che succede in Italia, dove i soldati al fronte prediligono le canzoni di altro argomento. In America, dunque, in questo contesto

¹⁵² Sandro, *Piedigrotta in America*, in <<La Follia di New York>>, 11 settembre 1910, in appendice.

¹⁵³ R. Cordiferro, *'O surdato americano*, in *Piedigrotta della <<Follia di New York>>*, 8 settembre 1917, in <<La Follia di New York>>, 9 settembre 1917, in appendice .

di festa e di divertimento, la guerra lontana, a volte, viene descritta anche in maniera ironica.

La divertente macchietta pubblicata su <<La Follia di New York>> del 27 luglio 1919, vede come protagonista, ancora una volta, un'altra famiglia Scognamillo, i cui coniugi sono Michele, di professione barbiere, e Nannina, casalinga. Michele, dopo aver letto il bando di concorso, pubblicato sul <<Sultzer, Harlem River Park>>, giornale del quartiere Harlem di New York, decide di partecipare alla selezione di canzoni napoletane per la Piedigrotta di Harlem. L'intera macchietta, che presenta numerosi inserti narrativi, si protrae attraverso un divertente dialogo, o meglio, un battibecco tra moglie e marito. Michele è convinto di possedere una profonda vena poetica, e afferma, ancora una volta, che Piedigrotta coinvolge gli Italiani in America non solo come pubblico, ma soprattutto come autori improvvisati. La moglie deride il marito e lo rimprovera, poiché egli preferisce trascorrere del tempo presso il Caffè Gambrinus¹⁵⁴, offrendo gelati e caffè agli amici, in vista di una sicura vittoria, tralasciando, invece, il suo lavoro ed i suoi clienti. Lo stesso Armando Cennerazzo, autore e attore napoletano, famosissimo a New York, lo definisce ironicamente un "Mecenate"¹⁵⁵.

L'illusione di un momento di notorietà affascina gli emigrati italiani, i quali, invece, in Patria, probabilmente non avrebbero mai avuto l'onore di calcare il palcoscenico di Piedigrotta. Nel Paese dove tutto è possibile, quindi, anche i più umili lavoratori sfidano la sorte della Musa della poesia, con esiti, naturalmente, discutibili.

Il 28 settembre 1919, <<La Follia di New York>> pubblica i testi delle tre canzoni vincitrici del concorso della Piedigrotta di Harlem, indetto dalla Loggia Napoli. Vincitore incontrastato dei tre premi in denaro è G. E. Pasqualetto, autore napoletano residente ad Harlem, con le tre canzoni intitolate: *Russulella mia*, cantata da C. Voccia, musica di G. Quaranta; *Massarianta mia*, cantata dal tenore Bascetta, che ha composto anche la musica; *Dimane parto*, cantata da Gina Cennerazzo, musica di Quaranta. I temi riportati dalle canzoni vincitrici sono

¹⁵⁴ Si intende quello americano e non il caffè storico, ancora oggi aperto ed in attività, a Napoli, situato presso piazza Trieste e Trento, adiacente a Piazza Plebiscito.

¹⁵⁵ Sandro, *La Piedigrotta di Harlem*, in <<La Follia di New York>>, 27 luglio 1919, in appendice.

l'amore, la gelosia, l'abbandono da parte dell'amata, lo scontro tra guappi, ma non emerge nessun riferimento a Napoli e alla condizione degli emigrati, né alla Patria o alla Guerra. L'articolo afferma : << [...] le tre canzoni, fra le 14 ammesse al Concorso hanno meritato il plauso non soltanto della Commissione Esaminatrice, ma quello spontaneo, entusiastico, unanime del pubblico. [...]>>¹⁵⁶.

Anche il professore Rinaldo Trombetta, un altro protagonista delle macchiette di Riccardo Cordiferro, partecipa al concorso della Piedigrotta di Harlem, ma viene escluso, poiché il nome di Pasqualotto sembra essere il prescelto. Cordiferro stavolta compare tra i protagonisti della sua stessa macchietta, all'interno del dialogo con Trombetta, il quale, fortemente adirato, minaccia la Commissione Esaminatrice perché non è stato scelto. Questo testo, pubblicato sul numero del 14 settembre 1919, oltre a descrivere un episodio divertente ma sicuramente non reale, riporta i nomi dei veri membri della Commissione della Piedigrotta di Harlem: Salvatore Russo, Riccardo Cordiferro, De Crescenzo, Del Colle, Pinelli, Guarini, Cennerazzo, Vitrone, Farfariello, Albano. La "Loggia Napoli", dunque, è formata da musicisti e da autori, famosi ed attivi nella comunità italiana di New York¹⁵⁷.

Il 5 settembre 1920 <<La Follia di New York>>, all'interno della rubrica teatrale *Arte e Artisti*, presenta la Piedigrotta di Brooklyn "Mamma Schiavona", che si sarebbe svolta dal 6 all'8 settembre, a Brooklyn. L'evento canoro, dunque, sembra essere organizzato nei diversi quartieri di New York, assumendo denominazioni diverse. Anche in questa occasione, all'interno della Commissione compare il nome di Riccardo Cordiferro, a quanto pare, ospite eminente degli eventi piedigrotteschi newyorkesi. Insieme a lui, anche il Maestro Umberto Vesce, ancora una volta Armando Cennerazzo, Rosario Ingargiola, Edoardo Criscuolo, Vincenzo Capparelli e Calogero Puccio. La Piedigrotta di Brooklyn viene definita "Mamma Schiavona" poiché riporta il titolo della canzone cantata dal tenore Giuseppe Iovine, scritta da Edoardo Criscuolo e musicata dal Prof. Umberto Vesce. Infatti, la Casa Editrice

¹⁵⁶ Cfr. - -, *La Piedigrotta di Harlem indetta dalla "Loggia Napoli"*, in <<La Follia di New York>>, 28 settembre 1919.

¹⁵⁷ Cfr. Sandro, *La Piedigrotta di Harlem*, in <<La Follia di New York>>, 14 settembre 1919.

Criscuolo & Vesce di Brooklyn ha organizzato il concorso canzonettistico di questa Piedigrotta.¹⁵⁸

Inoltre, allontanandoci dal mondo artistico e osservando la vita quotidiana degli Italiani della comunità newyorkese, appare evidente che gli articoli e le macchiette riguardanti il tema del proibizionismo sono numerosi durante l'annata 1919; ben cinque numeri del settimanale fanno riferimento a questo tema scottante. Il 27 aprile 1919 <<La Follia di New York>> apre il dibattito, all'interno della rubrica dal titolo *Cose così*, sul referendum indetto dal giornale <<Pearson's Magazine>> che ha chiesto ed eminenti nomi della cultura e dello spettacolo americani il parere sulla campagna di proibizionismo che vieta l'utilizzo e la vendita di alcolici, moderandone l'uso eccessivo. A questo proposito, il commento di Enrico Caruso è lapidario: <<se non bevo, non canto>>, frase che, naturalmente, preoccupa impresari e pubblico. Ancora una volta la visibilità e la fama di Caruso vengono utilizzate a scopo politico, umanitario o economico, influenzando l'opinione dei numerosi Italiani in America. Alcuni dei fautori del proibizionismo, invece, giustificano la dura decisione con l'intento di bloccare il commercio tedesco nelle birrerie americane¹⁵⁹.

Riccardo Cordiferno non si esime dal fare ironia anche sulla situazione appena descritta e, così, nella macchietta *Una vittima del proibizionismo*, pubblicata sul numero del 10 agosto 1919, racconta la breve storia di una festa tra amici e parenti. Don Alfonso si ritrova a brindare ripetutamente, a leggere poesie – anche qualche verso dello stesso Cordiferno che non manca di pubblicizzare i suoi stessi componimenti – fino a scatenare una rissa tra i commensali ubriachi. Il consueto intervento della polizia riporta l'ordine, ma le ultime battute, pronunciate dalla moglie dell'uomo arrestato perché ubriaco, descrivono chiaramente gli effetti del proibizionismo:

<< [...] Intanto, chillo povero marito mio sta dint'e cancella mo...e chi sa quando'o cacceno...E tutto chesto p'o proibizionismo!...Pecchè maritemo, avita sapè, can un s'è 'mbriacato maie...Chesta è à primma vota!... Se sta 'mbriaccanno

¹⁵⁸ Cfr. - -, *Piedigrotta Mamma Schiavona*, in <<La Follia di New York>>, 5 settembre 1920.

¹⁵⁹ Cfr. - -, *A proposito di proibizionismo*, in <<La Follia di New York>>, 27 aprile 1919.

'a quanno vino nun se ne po' trovà cchiù. Se sta 'mbriacanno pe fa dispetto a 'e proibizioniste...Mannaggia 'e proibizionismo, mannaggia!>>. ¹⁶⁰

Nel novembre 1919, Riccardo Cordiferro pubblica tre macchiette dal titolo *Le commedie del proibizionismo*. Il divieto di vendita di alcolici crea alcune situazioni bizzarre e divertenti. La vicenda, descritta nella macchietta del 9 novembre 1919, ambientata nel ristorante italiano di Francesco Franzese, detto “’o scemunito”, è un esempio. Franzese viene gabbato da un presunto informatore: un cliente sconosciuto chiede del vino ed il proprietario, senza pensarci su, gli serve diverse bottiglie. L’informatore rivela che il cliente è un detective e, così, Franzese, impaurito, decide di offrirgli il pranzo e di invitarlo, ogni volta lo desidera, a mangiare gratis nel suo ristorante. L’incredulo cliente, che in realtà non è un detective, accetta ed il ristorante rimane gabbato. In questa macchietta l’incipit e la conclusione riportano una testimonianza interessante, tanto che Sisca utilizza la lingua italiana, a differenza dei dialoghi tra i personaggi, espressi in lingua napoletana: Cordiferro critica gli autori teatrali italo-americani poiché preferiscono commemorare l’anniversario della vittoria italiana in guerra o ricordare la Patria, piuttosto che osservare attentamente ciò che accade ogni giorno nella comunità italiana, dove le molteplici e bizzarre situazioni potrebbero ispirare nuove ed interessanti creazioni drammaturgiche¹⁶¹.

Anche sui numeri del 16 novembre e del 23 novembre 1919, Riccardo Cordiferro pubblica altre due macchiette dal titolo *Le commedie del proibizionismo*, l’una dal sottotitolo *L’ultima sbornia*, l’altra *Il veleno*.

Per ultima sbornia si intende quella di Don Alfonso, grande bevitore di vino italiano che vede spegnersi, via via, durante la sua vita da emigrato in America, ogni possibilità di bere del buon vino: prima quello italiano viene sostituito con quello californiano, fino al proibizionismo totale. Attraverso sotterfugi, il protagonista ed alcuni amici riescono a procurarsi del buon vino ma costoso. L’ultima sbornia, però, gli è letale, e l’ironia amara di Cordiferro miete vittime immaginarie: il vietare può generare morti, sembrerebbe l’avviso dell’autore rivolto al Governo

¹⁶⁰ Sandro, *Una vittima del proibizionismo*, in <<La Follia di New York>>, 10 agosto 1919.

¹⁶¹ Sandro, *Le commedie del proibizionismo. Un Restaurant dove si mangia gratis*, in <<La Follia di New York>>, 9 novembre 1919, in appendice.

americano. All'interno della macchietta, Don Alfonso si abbandona ad un'amara constatazione sulla condizione di emigrato in America, poiché ha pagato le sorti della guerra europea, perdendo un figlio, e ha assecondato il Governo americano che, invece, punisce severamente gli emigrati che non si attengono alle sue rigide regole¹⁶².

Una situazione simile si verifica nella storia di Don Mariano Citrulo, il cui nome, ancora una volta, è identificativo della conclusione del racconto. La storia narrata nella Macchietta, pubblicata il 23 novembre 1919, è caratterizzata principalmente dal dialogo: Don Mariano, disperato dopo aver appreso della disposizione proibizionistica, riesce a procurarsi del vino che nasconde sotto il letto, ripartendolo in alcune bottiglie che riportano la dicitura "veleno". Gli amici, invece, trovano e svuotano le bottiglie, ubriacandosi. La conclusione vede la moglie accusare il marito gabbato, che invece pensava di ingannare gli amici¹⁶³.

Le Macchiette Napoletane di Alessandro Sisca costituiscono un patrimonio di inestimabile valore documentario e rappresentano un'importante testimonianza confluita all'interno del percorso artistico analizzato in questo lavoro di ricerca. La natura giornalistica dei testi firmati da Cordiferro si unisce a quella letteraria del racconto pubblicato su un settimanale, ma soprattutto a quella teatrale e drammaturgica che permette la facile messinscena di questi testi. Inoltre, le macchiette diventano testimonianza storica, così come le recensioni e le cronache teatrali. L'analisi della <<Follia di New York>>, giunta a coronamento di un lungo lavoro di ricerca, costituisce l'ultimo e necessario tassello di uno studio che ha aperto numerose ed ulteriori possibilità di approfondimento. Il percorso intrapreso è inevitabilmente approdato in America, fondamentale appendice dell'ambiente teatrale napoletano, di cui è impossibile non tener conto costantemente e contemporaneamente all'osservazione regionale e nazionale della cultura napoletana nel Novecento.

¹⁶² Sandro, *Le commedie del proibizionismo. L'ultima sbornia*, in <<La Follia di New York>>, 16 novembre 1919, in appendice.

¹⁶³ Cfr. Sandro, *Le commedie del proibizionismo. Il veleno*, in <<La Follia di New York>>, 23 novembre 1919.

APPENDICE AL PARAGRAFO 3.5

Le Macchiette Napoletane di Riccardo Cordiferro

- Sandro, *Lo sciopero dei canzonettisti*, in <<La Follia di New York>>, 7 agosto 1910:

<<[...]

- Ma...ma, vuie ca site giornalista 'o putite sapè meglio 'e me can un sacco manco leggere e scrivere...Facenno sciopero cche credono 'e fa 'canzunettiste?

-Costringe i loro "bossi" a essere più ragionevoli, più umani e più galantuomini!...

-Galantuommene po'... è mmeglio ca nun ne parlate!...Comme po' essere galantommo uno ch'è nato cafone? ... 'A meglia parte 'e sti proprietarie 'e Cafè-Sciantà io 'e ccanosco piro... e ssaccio che belli tipe ca so...

-Insomma...anche per i canzonettisti è venuta l'ora della riscossa...Essi, come tutti i lavoratori coscienti, non intendono subire le sopraffazioni e le angarie (*sic*) di nessun "bosso". Di schiavi al mondo non ve ne sono più... perché debbono essere schiavi i canzonettisti?

-Sto vedenno, però, ca vuie 'e difennite buono...Parlate comm'a nu paglietta, parlete!...Overo ca 'e vulite bene, Don Gui...

-No, caro Fabrizio, io voglio piuttosto bene le canzonettiste...

-Ah, pur'io 'e vvoglio bene a 'e ccanzunettiste! ...L'aggio vulute sempe bene da che so stato guaglione...

-Non ne parliamo! Io mi trovo in America per una canzonettista...

-Bella?

-Bellissima! Una stella, anzi, mi sbaglio, un sole...

-Na luna...

-Eh, già falla addiventare addirittura una cometa!

-Eh cche mmale 'nce sarria? 'A cumeta tene 'a coda e 'a canzonettista pure 'a coda tene...e che coda! 'Nce ne sta uno ca quando trase int'o Cafè Ronca d'ha d'assetà 'ncopp'a quattro seggiuline ppe se tenè 'a coda mmano.

-Qualche volta la coda delle canzonettiste è diversa...

-Nun capisco, Don Gui...

-Mi spiego subito...è una coda di adoratori, di spasimanti, di zerbinotti che per fare un po' di corte ad una canzonettista si farebbero anche ammazzare...

-Chesto po' io nun 'o faciarria maie... 'O purtafoglio si 'nce ghiuto sempre ppe sotto, ma 'a pella, se trattasse pure d'a Lina Cavaliere, m'a saccio guardà e comme!... [...]>>.

- **Sandro, *I teatri della colonia di Dante e la stampa americana*, in <<La Follia di New York>>, 21 ottobre 1917:**

<<[...] Lo spettacolo, intanto, incomincia... è una commedia napoletana in un atto in cui il famoso artista comico Maccabeo Pirchipò sostiene la parte del protagonista. Silenzio glaciale durante la rappresentazione della commedia. Solo alla fine di esse le trenta persone che sono in teatro battono le mani, come per dire:

- La scoccatura finalmente è finita! N'era tempo!

Dopo la commedia esce a cantare il famoso macchiettista Gennarino Piritillo.

Che successo! Che furore! Basti dire che è un miracolo che non lo linciano! Bisogna riconoscere che l'artista Piritillo ha una faccia tosta unica più che rara. Egli ha, infatti, cantato fino all'ultimo, affrontando i fischi e i pernacchi del pubblico.

Dopo di lui avrebbe dovuto cantare il tenore Cotogno. L'impresario fa, però, annunciare che il tenore Cotogno è indisposto. L'annuncio desta l'ilarità generale. Non è la prima volta che l'impresario di quel teatro dia di simili sorprese al pubblico. Meno male che canterà ora la stella delle canzonettiste Maria Scarola. Essa, canta, infatti, mentre gli spettatori si abbandonano ai più strani e disparati commenti.

-Ma che questa quanno vò fenì 'e cantà?

- Nun se vò fa capace ca s'è fatta vecchia...
 - Tene 'e rrappe 'nfaccia, tene!
 - è nu mausoleo! E ssiente che vvoce, siè...
 - Pare na granavottola!
 - Pare na ciccivettola!
 - Abbasta 'a fernisce!
 - Ma la stella delle canzonettiste Maria Scarola deve finire per forza...e il motivo è semplicissimo. Il pubblico incomincia a gridare, a fischiare, a rumoreggiare e, vista la mala parata, essa pensa bene di ritirarsi tra le quinte.
- Così la rappresentazione finisce e le trenta persone che sono nel teatro se ne vanno a casa, discorrendo tra loro.
- Avimmo passata sta bella serata, avimmo passata!
 - Mariule! Mariule! Mariole! Mille volte mariole!
 - Che rrazza 'e teatro è chisto ccà, ppe ssapè?
 - Se pigliano pure 'a cunfidenza 'e se chiammà artiste!
 - Artiste chiù...sapunare 'e chiste nun 'nce ne staranno 'ncopp'a faccia d'o munno...
 - E po' se dice ca l'italiane nun vanno a 'o tiatro!
 - Manco pe tutto l'oro d'o munno io 'nce venco n'ata vota...
 - Venì n'ata vota cà? Nun 'nce mancarria ato! Meglio romperse 'a noce d'o cuollo!...
 - Voglio vedè iche diciarranno 'e giornale dimane! – dice Donn'Amalia che sente quei commenti tutt'altro che lusinghieri.
 - Lasca dicere chello ca vonno loro – risponde Donn'Eduardo – Io a 'e giornale, si vuò sapè 'a verità, nun 'nce aggio creduto maie...

E il primo pensiero che il giorno dopo hanno i coniugi Scognamillo è quello di leggere il loro giornale: “Grande folla ieri sera al teatro italiano. Il pubblico che gremiva palchi, la platea, e il loggione applaudi entusiasticamente gl’insigni artisti che presero parte allo spettacolo. Una lode speciale merita la stella della canzonettista signora Maria Scarola che suscitò, come sempre, un vero delirio. Più di mille persone dovettero per mancanza di posti, fare a meno di entrare in teatro. Successo completo, insomma, che ridonda anche ad onore dell’altissimo impresario, col quale sentitamente ci congratuliamo”.

I coniugi Scognamillo prima cadono dalle nuvole, naturalmente poi si mettono a ridere e scommetto che stanno ridendo ancora>>.

- **Sandro, *Piedigrotta in America*, La Follia di New York, 11 settembre 1910:**

<< [...]

’A questione è cchesta ca ’nce stà à ’mmidia, ’nce stà ’a gelusia e ammacare ca uno fa na cosa bbona nun è ccunsiderato ppe nnicute...

’A Mereca po’ è nu paese curioso, ma curiusu assaie...Ccà tutte scriveno vierse – tutte so ppuete. ’Nce so state due Cuncorse ’e Piedigrotta e ’nduvinare nu poco quanta canzone hanno presentate?

- Quante?

- A nu cuncorzo quarantacinche e a n’ato cinquantotto.

- Nientedemeno! Allora avite ragione vuie ca ccà tutte scriveno vierse e tutte so puete!...

- È na malatia, avita sapè, è na pesta, è nu culera...Addò vutate l’uocchie, vidite nu pueta...e cche puete! Vuie nun avite manco idea! Ammalappena sanno scrivere ’o nomme loro e se pigliano ’a cunfidenza ’e fa vierse...comme se ’e vierse fossero fasule ccu ’a pasta! Barbieri, cuseture, mastedasce, fravecature, cammariere, stampature, canzunettiste, fruttaiuole, tutte quante fanno ’e puete...

- È na bella professione...Chi nun ’a vulesse fa?

- Ma nun se tratta 'e chesto Don Giuvà...Io dico sì ca 'u pueta à da nascere, ma quacche ccosa pure l'à da sapè...si uno nun legge, si uno nu studia, comme po' fa, vierze, ppe ssapè? Io, per esempio, io aggio studiato...Overo è ca faccio 'o lavapiatte dint'a l'Albergo d'a Luna, ma 'o lavapiatte 'o faccio ppe campà... A l'Italia, però, aggio studiato; a l'Italia aggio jettato 'o sango 'ncopp 'e libbre...aggio studiato fino 'a sesta elementare, Don Giuvà...e vuie sapite ca 'a terza elementare, nun faccio ppe ddicere, è 'a meglià classa ca 'nce stà.
 - Oh, chesto 'o saccio!...Aggio studiato nu poc pur'io e de sti cose ne capisco abbastanza...
 - A Mereca nun se nne capisce niente...Tutte quante vonno fa e vonno dicere, ma io so sempre io e manco pp'a capa me passa 'e chi se crede essere meglio 'e me... è 'a 'mmidia... è 'e gelusia...[...]>>.
- **R. Cordiferro, 'O surdato americano, in *Piedigrotta della <<Follia di New York>>, 8 settembre 1917, in <<La Follia di New York>>, 9 settembre 1917:***

<< I

Me so fatto surdato americano,
na vota ca so vecchìo 'e sto paese...
Me ne vaco passiann'ò juorno sano
e 'o governo 'nce stà ca pav'e spese...
Io ch'allicchetto saccio parlà 'nglese,
chi sa si nun divento capitano...
Pe mò m'abbusco trenta pezze 'o mese
e spero nun me mannano luntano...

'O surdato americano

Magna e vede comm'a cche;
se diverte 'o juorno sano,
è nu principe, è nu re...
'E ffigliole, a centinare,
tutte 'o cercano cà e là...
'E cchiù belle isso, 'e cchiù rare
S'e po' tutte...spuzzuleià...
Io ne tengo quase ciento,
tutte belle a stravedè,
e m'e vveco ogne mumento,
juorno e ssera attuorno a me...
Ah, che piacere, ah, che felicità...
Nun tene tanta femmene 'o Sultano,
quanto ne tene 'e sti ghiurnate ccà
chiunchesia surdato americano...

II

Io magno, vevo e me diverto assaie,
faccio 'na vita scicca overamente...
E 'a guerra? 'A guerra io nun 'nce penzo maie,
si femmene cunquistò a cciente a cciente...
Passano tutt'e juorne allegramente
E io campo senza 'nzirie e senza guaie...
Si 'e fiemmene 'nce stanno, 'o riesto è niente,

si nun 'nce stanno femmene...cubbaie¹⁶⁴...

'O surdato americano

Magna e veve comm'a cche,

se diverte 'o juorno sano,

è nu principe, è nu re...

'E ffigliole, a ccentinare,

tutt'o cercano cà e là...

'E cchiù belle isso, 'e cchiù rare

S'e po' tutte...spuzzuleià...

Io ne tengo quase ciento,

tutte belle a stravedè,

e m'e vveco ogni mumento

juorno e ssera attuorno a me...

Ah, che piacere, ah, che felicità...

Nun tene tanta femmene 'o Sultano,

quanto ne tene 'e sti ghiurnate ccà,

chiunchesia surdato americano...

III

Ma nu penziero nun me dà arricetto:

me mannassero n' Francia, arrassusia?

Si vaco là, so nespole, scummetto:

si vaco là, povera pella mia!

¹⁶⁴ Probabilmente si tratta della trasposizione napoletana di "Good Bye".

Sti ffemmene ca 'ncontro 'mmiezz' a via
Me ponno cumbinà qualche dispietto...
'N Francia nun se cumbatte pe pazzie,
là nun po' fa 'o surdato 'o Don Pippetto...

'O surdato americano

Magna e veve comm'a cche;

se diverte 'o juorno sano,

è nu principe, è nu re...

'E ffigliole, a centinare,

tutt'o cercano ccà e là...

'E cchiù belle isso, 'e cchiù rare

S'e po' tutte...spuzzuleià...>>.

- **Sandro, *La Piedigrotta di Harlem*, in <<La Follia di New York>>, 27 luglio 1919:**

<<[...]

- Allora te si scurdato ca quanno facevamo 'ammore io t'aggio scritto nu cuofano e muniezzo 'e canzone
- Chi?
- Io...
- Tu?...Ma tu sarraie pazzo, Michè!...Chelle canzone ca tu me mannave, io m'allicordo can un erano toie...
- E 'e chi erano?

- Erano 'e De Giacomo, 'e Russo, 'e Cinquegrana, 'e Califano, 'e ste puate ca so puate overamente, nun già comme si tu ca se scrivi quattro righe nun cumbine...
 - Io te cumpatisco pecchè... tu si ffemmena e nun saie chello c addice...Ma comme? Aie 'o curaggio 'e me [...] ¹⁶⁵ 'nfaccia ca 'e canzone ca te mannava, quanno facevamo 'ammore, nun erano meie?
 - Ma certo can un erano toie! 'E canzone ca se cantano a Napule io 'e saccio, e chelle canzone ca tu me vulive fa crede ca erano toie chi sa quante vote l'aggia 'ntis'e cantà...[...]>>.
- **Sandro, *Le commedie del proibizionismo. Un Restaurant dove si mangia gratis*, in <<La Follia di New York>>, 9 novembre 1919:**

<< e di commedia sul proibizionismo se ne potrebbero scrivere chi sa quante, se i nostri bravi autori coloniali non fossero tutti occupati, in questi giorni, a esaltare nei loro lavori teatrali la patria, l'anniversario della vittoria italiana, le gesta eroiche di Gabriele D'Annunzio e...chi più ne ha più ne metta. Ma essi, d'altronde, non hanno torto. Prima di tutto, la patria è la patria, ed essi sentono il dovere di onorarla con la loro penna; in secondo luogo, chi oggigiorno scrive dei lavori patriottici e segue, diremo così, la corrente è, dal punto di vista del "business" sicuro del fatto suo. Ma torniamo al proibizionismo. Le commedie del proibizionismo sono, dunque, all'ordine del giorno. L'America, da New York a San Fancisco, è diventata di punto in bianco un teatro, dove si ride di tutti e due da mane a sera. E dire che mai il popolo americano attraversò un periodo così tragicamente funesto! [...] >>.

¹⁶⁵ Parola incomprensibile.

- **Sandro, *Le commedie del proibizionismo. L'ultima sbornia*, in <<La Follia di New York>>:**

<<[...] – Non più vino! Non più birra! Non più liquori! Non più bibite alcoliche! – tuonò il proibizionismo.

- Ma peccchè? – si domandò Don Alfonso al colmo della meraviglia.
- - è peccato a vevere vino? E peccchè s'è fatta 'a guerra, pe sapè? Bella ricumpensa ca n'avvimo avuta! Io aggio perduto nu figlio e me so 'ndedebitato 'nfi all'uocchie pe manna solde 'a Croce Rossa... e addò stanno mo' 'e pprumesse ca 'nce facevano?... 'A rrobba costa accussi cara, ca 'nce putimmo a malappena sfamà. E mo' 'nce levano pure 'o vino!... Ma contro la forza la ragione non vale. C'è poco da scherzare col governo. Se tu protesti, ti accusano di essere un bolscevico e ti mandano in gattabuia senza pietà. Anzi, per togliersi addirittura l'incomodo della tua presenza, ti mandano in Europa. E se non ti accoppiano è nu miracolo...contro la forza, dunque, la ragion non vale...domenica scorsa quasi tutte le birrarie furon chiuse e in quelle rimaste aperte...Don Alfonso, che nella giornata del sabato aveva cercato invano, un sorso di vino, si sentì dire:
- Qui non si vende che acqua...
- Acqua?...e quanno mai aggio vippito acqua io?... – diceva fra sé Don Alfonso, rodendosi dalla rabbia. – L'acqua 'nfraceta 'e stentine 'ncuorpo e 'e bastimente a mmare. L'acqua serve a lavà 'o stommaco... L'acqua fa cadè malato...Mo sì ch'è meglio se moro! Che 'nce campo a fa, pe ssapè? [...]>>.

BIBLIOGRAFIA

- **Sulla cultura e la storia in Italia e a Napoli, tra Ottocento e Novecento**

- AA.VV., *Napoli dopo un secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961.
-
- AA.VV., *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1971.
- AA.VV., *Storia e civiltà della Campania. Il Novecento*, Napoli, Electa, 1996.
-
- AA. VV., *Futurismo e meridione*, a cura di E. Crispoliti, Napoli, Electa, 1996.
- AA.VV., *Storia dell'emigrazione*, Roma, Donzelli, 2001.
- AA.VV., *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno di Napoli 28 Novembre- 1 dicembre 2001 Università "L'Orientale"*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003.
- AA.VV., *Calabresi sovversivi nel mondo. L'esodo, l'impegno politico, le lotte degli emigrati in terra straniera (1880-1940)*, a cura di Amelia Papparozi, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2004;.
- AA.VV., *I riti del fuoco e dell'acqua nel folclore religioso, nel lavoro e nella tradizione orale*, Roma, Edup, 2004.
- AA.VV., *Merica. A Conference on the Culture and Literature of Italians in North America*, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2006.
- AA. VV., *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti da Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.
- AA. VV., *Appunti di viaggio. L'emigrazione italiana tra attualità e memoria*, Bologna, Il Mulino, 2007
- AA.VV., *Storia d'Italia, Annali 24, Migrazioni*, Torino, Giulio Einaudi, 2009.

- AA.VV., *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, Torino, Utet, 2009.
- AA. VV., *Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia*, Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università di Bologna, novembre 2009.
- AA.VV., *Studi novecenteschi*, XXXVI, n. 77, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, gennaio-giugno 2009.
- AA. VV., *Frontiere. La cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2011.
- AA.VV., *Migrazione e patologie dell'«humanitas» nella letteratura europea contemporanea*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.
- N. Ajello, *I maestri del colore (appunti per una storia del giornalismo letterario italiano)*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- E. Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*, New York, Arcadia Publishing, 1999.
- F. Angelini, *Petrolini e le peripezie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006.
- G. Aragno, *Socialismo e sindacalismo rivoluzionario a Napoli in età giolittiana*, Milano, Bulzoni, 1980.
- P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2002.
- M.C. Cafisse, *Rassegna sul giornalismo letterario napoletano del secondo ottocento (1996-2001)*, in <<Esperienze letterarie>>, Anno XXVIII, N. 1, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, gennaio-marzo 2013.
- L. Caruso, *Manifesti Futuristi*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1980.
- V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- M.T. Chialant, *Erranze transiti testuali. Storie di emigrazione e di esilio*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, 2001.

- A. Costagliola, *Napoli che se ne va. Il teatro e la canzone*, Napoli, Giannini edizioni, 1918.
- B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1947.
- N. D'Antuono, *La Diana*, Cava de' Tirreni, Avagliano editore, 1990.
- N. De Blasi, *Schede sulla diffusione del neologismo "scugnizzo"*, in <<Forum Italicum>>, V.40, n. 2, Fall 2006;
- I. De Feo, *Venti secoli di giornalismo*, Roma, Canesi editore, 1963;
- S. Della Badia, <<Il Mattino>> 1892-1917, Casoria, Loffredo Editore, 2011.
- S. Di Giacomo, *Il teatro e le cronache*, Verona, Mondadori, 1955.
- A. Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento: lettere inedite a Stanislao Manca, Adolfo Re Riccardi, Luigi Rasi, Francesco Pasta*, Lanciano, Carabba editore, 2003.
- F. Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli Italiani negli Stati Uniti d'America, 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005, vol. II.
- Id, *Il volto e l'anima, Emigrazione e migrazioni*, Società Napoletana di Storia Patria, Castelnuovo, Napoli 1 ottobre 2007.
- E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, V. Mursia & C., 1969.
- M. Fatica, *Origini del fascismo e del comunismo a Napoli (1911-1915)*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
- A. Fichera, *La Terza Pagina. Una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*, Acireale (Ct), Bonanno editore, 2007.
- E. Franzina, *Gli italiani al Nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano, Mondadori, 1995.
- G. Galasso, *Napoli*, Roma- Bari, Editori Laterza, 1987.
- A. Ghirelli, *Napoli italiana: la storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi Editore, 1977.

- E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida Editore, 2003.
- R. Giglio, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo editore, 1994.
- Id, *Letteratura in colonna: letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993.
- P. D. Giovanelli, "*... I *posterì sapranno che siamo stati amici*" : *lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e Dario Niccodemi*, Napoli, Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, 2002.
- R. Gisotti, *La nascita della Terza Pagina. Letterati e giornalismo 1860-1914*, Lecce, Capone editore, 1986.
- F. Giulietti, *L'anarchismo napoletano agli inizi del Novecento. Dalla svolta liberale alla settimana rossa (1901-1914)*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- E. Franzina, *Gli italiani al Nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano, Mondadori, 1995.
- Id, *Dall'Arcadia in America: attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia, 1850-1940*, Torino, edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- P. Iaccio, *Lettere a Laura. Roberto Bracco*, Sorrento, F.lli Di Mauro editori, 1994.
- T. Iermano, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2009.
- M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977.
- G. Infusino, *Lettere da Napoli : Salvatore Di Giacomo e i rapporti con Bracco, Carducci, Croce, De Roberto, Fogazzaro, Pascoli, Verga, Zingarelli...*, Napoli, Liguori, 1987.
- R. Liberti, *Il caso Rocco De Zerbi*, Bufalino (RC), Quaderni Mamertini, 2005.
- L. Lotti, *La Settimana rossa*, Firenze, Le Monnier, 1965.

- B. Mantelotto, *Per un profilo di Rocco De Zerbi*, in <<Esperienze Letterarie>>, Anno XXVI, n.3, luglio-settembre, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.
- F.T. Marinetti, *La battaglia di Tripoli: (26 ottobre 1911) vissuta e cantata da F. T. Marinetti*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1912.
- Id., *L'originalità napoletana del Poeta Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Casella Editore, 1936.
- S. Marotta, *Corruzione politica e società napoletana. L'Inchiesta Saredo*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2012.
- S. Martelli, *Letteratura ed emigrazione: congedo provvisorio*, in Atti del convegno "Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti", 28- 30 novembre 1996.
- Id., *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone* in <<Studi Medievali e Moderni>> Vol. XII, 2, 2008.
- Id., *Rappresentazioni letterarie dell'emigrazione italiana in California tra Ottocento e Novecento*, in <<Forum Italicum>>, Vol. XIII, 1. P, 2009.
- Id., *La scrittura dell'emigrazione in Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- A. Papparozi (a cura di), *Calabresi sovversivi nel mondo. L'esodo, l'impegno politico, le lotte degli emigrati in terra straniera (1880-1940)*, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2004.
- C. Petraccone, *Napoli moderna e contemporanea*, Napoli, Guida Editori, 1981.
- C. Riccio, <<Il Mattino>> 1918-1942, Casoria, Loffredo Editore, 2011.
- R. Serra, *L'Italia di oggi*, Serie I, n. 6, Roma, C.A. Bontempelli Editore, 1914.
- M. Tortora, *Lettere: Roberto Bracco a Ruggero Ruggeri*, Napoli, Granese Editore, 2006.
- F. Verdinois, *Profili letterari napoletani*, Napoli, Antonio Morano Editore, 1882.

- **Sulla Prima Guerra Mondiale**

- A. Cazzullo, *La guerra dei nostri nonni. 1915-1918: storie di uomini, donne, famiglie*, Milano, Mondadori, 2014.
- A. Gibelli, *La Grande Guerra. Storia di gente comune 1914-1919*, Roma. Laterza, 2015.
- S. Hertmans, *Guerra e trementina*, Venezia, Marsilio editore, 2014.
- M. Isnenghi, *Giornali di trincea 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1988.
- M. Isnenghi, G. Rochat, *La Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Id., *Ritorni di fiamma. Storie italiane*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

- **Sui teatri e gli artisti napoletani**

- AA.VV., *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, Napoli, Cooperativa Gli Ipocriti/Edizioni San, 1988.
- AA.VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990.
- AA.VV., *La scrittura che accende la scena. Da Bracco a Troisi*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2007.
- AA.VV., *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007.

- A. Acampora, *Luisella Viviani. Centoventi anni dalla nascita*, Castellammare di Stabia, Longobardi Editore, 2005.
- E. Aleandri, *The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*, New York, Arcadia Publishing, 1999.
- G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Roma, Edizioni Abete, 1975.
- A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni editore, 1990.
- M. Bartolazzi, *Rocco Galdieri*, in <<Ariel>>, Anno XVII, maggio-dicembre 2002, n.2/3.
- G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- M. Bignardi, *Futurvesuvio 1910-1924. Aspetti del Futurismo in Campania*, Salerno, Elea Press, 1992.
- V. Bonito, *Francesco Cangiullo. Vesuvio e Futurismo*, Napoli, Editrice E. Cassitto, 1998.
- L. Bovio, *Teatro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- R. Bracco, *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Edizione Carabba, 1941, vol. XXIII.
- Id., *Teatro*, Lanciano, Carabba, 1938.
- M. D'Ambrosio, *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, Roma, De Luca editori, 1996.
- Id., *Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del Futurismo a Napoli*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1990.
- A. Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Carabba, 2003.
- F. Durante, *La scena di Little Italy*, Napoli, Pironti, 2013.
- F. Frascani, *Croce e il teatro*, Sorrento- Napoli, Franco Di Mauro Editore, 1993.

- P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974.
 - C. Levi, *Chantecler*, in <<Rivista Teatrale Italiana>>, Firenze, Tipografia Galileiana, 1910, Anno IX, vol.14.
 - A. Lezza, P. Scialò, *Viviani l'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese Editore, 2000.
 - Id., *Il teatro di Roberto Bracco. Riscrittura e varianti*, in <<Giornale di Storia Contemporanea>>, vol.2, 2011.
 - Id., *Un rimorso per Bracco*, in <<Meridione, Sud e Nord>>, vol.4, 2013.
 - Id., *Teatro dell'emigrazione. Indagini e contributi* in Atti del convegno " *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*", 28- 30 novembre 1996.
 - Id., *Emigrazione, teatro e letteratura teatrale*, in *Percorsi transnazionali negli Stati Uniti: gli Italo-americani*, a cura di Michele Bottalico, Bari, Edizioni Dal Sud (in corso di pubblicazione).
 - Id., *Viviani e il Futurismo*, in corso di pubblicazione.
 - P. Parisi, U. Scialinger, *San Carlo stagione 1913-1914*, Napoli, S. Morano, 1913.
 - U. Piscopo, *Futurismo a Napoli 1915-1918*, Napoli, Tullio Pironti, 1981.
 - Id., *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito ad Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- E. Rostand, *Chantecler*, traduzione e adattamento di Enzo Moscato, Catalogo dello spettacolo, Teatro Stabile di Catania, 2007.
- P. Sommaio, *Il café-chantant: artisti e ribalte nella Napoli bella époque*, Napoli, Tempo lungo, 1998.
- Rambaldo, *Babilonia, Rivista satirica delle attualità in un prologo e 3 atti di Rambaldo, adattata alla Compagnia e messa in scena dal Comm. Eduardo Scarpetta*, Napoli, Giangiano, 1913.
- R. Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida editori, 1988.
 - V. Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida Editore, 1992.

- **Su Piedigrotta**

- AA.VV, *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti, Atti Convegno 4-5-giugno2010*, a cura di E. Careri e A. Pesch, Lucca, Lim Editrice, 2011.
- S. Bruni, *Napoli e la sua canzone*, Roma, Tipo-Lito Aurelia, 1999.
- P. Conca, *Piedigrotta nella vita e nel costume napoletano*, Napoli, Giannini, 1952.
- E. De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio, 1969.
- S. Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fiorentino, 1961.
- A. Fierro, *Storia della canzone napoletana*, a cura di L. Torre, Napoli, Torre editrice, 1994.
- P. Gargano, G. Cesarini, *La canzone napoletana*, Milano, Rizzoli Editore, 1984.
- Id., *Liberio Bovio*, Mario Raffone editore, Napoli, 1992.
- E. Grano, *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Napoli, Bellini editrice, 1992.
- S. Palomba, *La canzone napoletana*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2001.
- P. Scialò, *Canti di scena. Raffaele Viviani*, Napoli, Guida-Simeoli, 2006.
- Id., *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Tascabili economici Newton, 1995.
- Id., *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, 2002.

- **Sui giornali ed i periodici artistici** ¹⁶⁶

<<Cafè-Chantant>>:

- -, *Il Teatro Nuovo si apre al Varietà anche con Raffaele Viviani e Luisella Viviani*, in <<Cafè-Chantant>> 26 marzo 1910.
- -, *La grande mattinata Izzo al Teatro Mercadante. Il trionfo della canzone (la cronaca, i poeti, gli interpreti)* in <<Cafè-Chantant>, n. 35, 20 settembre 1910.
- -, *La grande mattinata Izzo al Teatro Mercadante (II parte)*, in <<Cafè-Chantant>>, n. 36, 26 settembre 1910.
- -, *Pro fratelli combattenti a Tripoli*, in <<Cafè-Chantant>>, 5 dicembre 1911.
- -, Avv. F. Castorani Milli, *Cronache legali. La guerra!*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1911.
- -, *L'aeroplano del Varietà Italiano*, in <<Cafè-Chantant>>, 21 aprile 1912.
- -, *L'Appello di A. Narciso. Conferenza tenuta al T. Umberto di Napoli*, in <<Cafè-Chantant>>, 5 maggio 1912.
- -, A. Giuliani, *“Si può fare del “patriottismo” nel Varietà??”*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 maggio 1912;
- -, *Arte e Patriottismo*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1912.
- -, *Un nuovo appello*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1912.
- Keraban, *La grande audizione della Casa Izzo al R. Politeama Giacosa*, in <<Cafè-Chantant>>, Anno XVII, n. 36, 11 settembre 1913.

¹⁶⁶ Tutti gli articoli, analizzati e citati all'interno di questo lavoro di ricerca, sono riportati in bibliografia in ordine cronologico, indicando, dove esiste, la firma del giornalista, oppure, qualora siano anonimi, indicando unicamente titolo, giornale e data.

- *Prima pagina sulla guerra* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 agosto 1914.
- -, *Pro orfani Varietà*, in <<Cafè-Chantant>>5-11 settembre 1914.
- -, *La crisi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914.
- -, *Il patriottismo degli artisti francesi*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914.
- -, *L'inaugurazione del Kursaal di Palermo*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 settembre 1914.
- Guèpe, *La Piedirota Izzo al R. Politeama Giacosa*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 settembre 1914.
- -, *Rappresentazioni straordinarie e sussidi di guerra della International Artisten Logge*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.
- -, *L'Olimpo a Palermo*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.
- -, *Le canzoni poliphoniche in pericolo*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.
- -, *Salti di...settimana*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.
- -, *Vittoria!*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 ottobre 1914.
- -, *Una prigioniera di guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 novembre 1914.
- -, *I risultati delle organizzazioni*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-11 novembre 1914.
- F. Razzi, *I teatri in Francia*, in <<Cafè-Chantant>> 20-26 novembre 1914.
- -, *Le tournèe in Egitto*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 novembre 1914.
- -, *Era tempo*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 dicembre 1914.

- N. Mascotte, I. Mascotte, *Per Paul Galliet*, in <<Cafè-Chantant>>, 20-26 dicembre 1914.
- Tramontana, *Risposta alla lettera di Nino ed Italia Mascotte*, 20-26 dicembre 1914.
- Id., *Libertà di critica e libertà di azione*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1915.
 - -, *Spettacoli alle trincee*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-15 gennaio 1915.
 - -, *In Egitto si lavora*, in <<Cafè-Chantant>>, 5-15 gennaio 1915.
- *Il fosco destino* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 25 gennaio 1915.
- P. Villani, *La proposta Villani (lettera a Razzi)*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 gennaio 1915.
 - -, *Per le vittime del disastro. La proposta Villani*, in <<Cafè-Chantant>>, 5 febbraio 1915.
 - -, Keraban, *Carità, Arte e Varietà*, <<Cafè-Chantant>>, 22 febbraio 1915.
 - -, *Soccorsi fra artisti in America*, in <<Cafè-Chantant>>, 7 aprile 1915.
- Tramontana, *Per la vita... per la storia!*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 aprile 1915.
- *Non infanghiamo la bandiera* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 maggio 1915.
 - -, *Divieti e limitazioni per sicurezza pubblica. Censura teatrale*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 maggio 1915.
- E. Florio, *Lo spirito dei nostri artisti soldati*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.
 - -, *Nella croce rossa*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.
 - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 giugno 1915.
 - -, *Durante il...riposo!*, lettera di Bebbo Corradi al Tramontana, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1915.
- B. Corradi, *Durante il... riposo!*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 agosto 1915.

- A. Filippi, *Lettera*, in <<Cafè-Chantant>>, 22 settembre 1915.
- *Quelli del varietà non sono artisti. I provvedimenti del Governo a favore dei lavoratori della scena non riguarda il varietà* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1915.
- -, *Le artiste e la guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1916.
- O. Oddi, *Dal diario di un artista volontario*, in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno 1916.
- Malvolio, *Una ottima idea (dal Giornale d'Italia). Sarah al fronte*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 maggio 1916.
- L. Bovio, *Alessandro Cassese*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916.
- E. Passatelli, *La proposta Narciso*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 giugno 1916.
- - *La proposta Narciso*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 luglio 1916.
- V. Colmayer, *Lettera dal fronte*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 luglio 1916.
- - -, *Una buona idea*, in <<Cafè-Chantant>>, 11 settembre 1916.
- -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 settembre 1916.
- R. Gallenga, *Gli spettacoli alla fronte. La ricreazione dei soldati alla fronte. Una proposta dell'on. Gallenga*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916.
- O. Oddi, *L'umorismo di Oddo*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 novembre 1916.
- *Il varietà non è teatro! Così dice il nostro Governo!* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, 26 dicembre 1916.
- *Per la chiusura dei Teatri di Varietà. Il Congresso di Roma- Agitazioni e risultati* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno, 1917.
- *Gentile sangue latino* (Editoriale), in <<Cafè-Chantant>>, numero di Capodanno 1917.
- -, *Il Varietà si risveglia?*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 giugno 1917.

- -, *Il Varietà Italiano*, in <<Cafè-Chantant>, 26 novembre 1917.
- Tramontana, *Continua?*, in <<Cafè-Chantant>>, 29 dicembre 1917.
 - -, *Il poeta soldato*, in <<Cafè-Chantant>>, 26 gennaio 1918.
 - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 28 maggio 1918.
 - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>, 28 maggio 1918.
- G.D.P, *Dopo la tragedia di Montecatini*, in <<Cafè-Chantant>>, 31 agosto 1918.
 - -, *Intorno alla guerra*, in <<Cafè-Chantant>>30 ottobre 1918.
- Ten. A. Filippi, *La gaia "troupe" dei bianco-rossi*, in <<Cafè-Chantant>>, 25 dicembre 1918.
 - -, *Necrologio: la morte di Aniello Califano*, in <<Cafè-Chantant>>, 27 gennaio 1919.
- Tramontana, *Edoardo Scarfoglio* in <<Cafè-Chantant>>, 27 gennaio 1919;
- - -, *Il Congresso di Anversa. Per la Federazione Internazionale degli artisti di Varietà*, in <<Cafè-Chantant>>, 12 agosto 1920.

<<La Canzonetta>>:

- -, *La serata d'onore per Mimì Maggio all'Umberto di Napoli* in <<La Canzonetta>> 6 febbraio 1910.

- -, *L'appello di Narciso ed il comizio al teatro Rossini*, in <<La Canzonetta>>, 6 aprile 1912.

- -, *Nina De Charny*, in <<La Canzonetta>>, 27 agosto 1912.

- -, *La mattinata all'Eden per Gennaro Rainone*, in <<La Canzonetta>>, 27 agosto 1912.

- -, *Le nostre canzoni al Real Politeama Giacosa 1 settembre 1912*, in <<La Canzonetta>>, 13 settembre 1912.

- -, *Le nostre canzoni al Real Politeama Giacosa di Napoli. Mattinata del 1 settembre 1912*, in <<La Canzonetta>>, 21 settembre 1912.

- -, <<La Canzonetta>>, 21 ottobre 1912.

- R. Galdieri, *L'inno Nazionale Albanese del Maestro Nardella*, in <<La Canzonetta>>, 22 marzo 1914.

- -, *Noi siamo futuristi*, in <<La Canzonetta>>, 22 aprile 1914.

- -, *Pedigrotta di Guerra*, in <<La Canzonetta>>, 26 agosto 1916.

- -, *La Patria è salva! (Genise - Lama), Canta, surdato! (Galdieri - Valente), Amor di Patria (Genise - Bonavolontà), Ninetta (la figlia del*

*sergente) (Ago- Feola), Quando passano i soldati (Califano - Falvo),
pubblicate su <<La Canzonetta>> 26 agosto 1916.*

- *Canta, napoletano!* (Editoriale), in <<La Canzonetta>>, 31 agosto 1918.

<<La Diana>>:

- M. Cestaro, *A teatro*, in <<La Diana>>, gennaio 1915.

<<Don Marzio>>:

- -, *Antonio Fogazzaro è morto*, in <<Don Marzio>>, 7-8 marzo 1910.

- G. Pagliara, *Chantecler di E. Rostand al Politeama*, in <<Don Marzio>>, 16-17 aprile 1910.

- Id., *L'amore dei tre re di Sem Benelli all'Argentina*, in <<Don Marzio>>, 17-18 aprile 1910.

- Id., *L'amore dei tre re di Sem Benelli al Politeama Giacosa*, in <<Don Marzio>>, 4-5 maggio 1910.

- Id., *Gerolamo Rovetta*, in <<Don Marzio>>, 9-10 maggio 1910.

- Ferr., *Per l'avvenire della "Nazionale" e del Museo di Napoli*, in <<Don Marzio>>, 6-7 giugno 1910.

- -, *La mattinata Izzo al Mercadante*, in <<Don Marzio>> 12-13 settembre 1910.

- -, *La serata di beneficenza promossa dal comm. Scarpetta* in <<Don Marzio>> 17-18 ottobre 1910.

- -, *La beneficenza di Scarpetta al Sannazaro* in <<Don Marzio>>, 23-24 ottobre 1910.

- -, *La grande serata benefica data dal Comm. Scarpetta,* in <<Don Marzio>> 24-25 ottobre 1910.

- -, <<Don Marzio>> 8-9 gennaio 1911.

- G. Pagliara, *Quand l'amour meurt di Salvatore Di Giacomo al Nuovo,* in <<Don Marzio>>, 15-16 gennaio 1911.

- Id., *"Malia" di L. Capuana ridotto in napoletano da Libero Bovio, al Nuovo,* in <<Don Marzio>>, 29-30 gennaio 1911.

- -, *Roberto Bracco e la critica della critica,* in <<Don Marzio>>, 16-17 febbraio 1911.

- -, <<Don Marzio>> 19-20 febbraio 1911.

- P. Trama, *Congedo di Renato Simoni al Sannazaro,* in <<Don Marzio>>, 23-24 aprile 1911.

- -, *La solenne inaugurazione del Congresso della Stampa. L'intervento di S.M. Il Re,* in <<Don Marzio>>, 4-5 maggio 1911.

- P. Trama, *Il successo di un poema. Il D. Giovanni di G. Pagliara,* in <<Don Marzio>>, 11-12 febbraio 1912.

- Id., *Amuri foddì di Amleto Palermi al Fiorentini,* in <<Don Marzio>>, 2-3 marzo 1912.

- -, *La mattinata per l'Unione dei giornalisti* in <<Don Marzio>> 7-8 marzo 1912.

- -, *La grande mattinata al S. Carlo dell'Unione Giornalisti Napoletani (programma),* 11-12 marzo 1912.

- -, *La mattinata dei giornalisti rimandata a venerdì*, in << Don Marzio >>, 13-14 marzo 1912;
- -, *La grande mattinata*, in <<Don Marzio>>, 16-17 marzo 1912;
- P. Trama, *Fedra di Gabriele D'Annunzio al Fiorentini*, in <<Don Marzio>> 22-23 maggio 1912;
- B.M. Cammarano, *Matilde Serao e la guerra. Un'alta manifestazione di patriottismo al Politeama Giacosa*, in <<Don Marzio>>, 24-25 giugno 1912;
- A. Fiordelisi, *I Puritani al Mercadante*, in <<Don Marzio>>, 12-13 settembre 1912.;
- -, *La serata di gala al S. Carlo*, in <<Don Marzio>>, 12-13 novembre 1912;
- -, *Napoli, memore e patriottica, offre agli eroi dei Dardanelli la targa di onore*, in <<Don Marzio>>, 12-13 novembre 1912;
- A. Fiordelisi, *La fanciulla del West*, in <<Don Marzio>>, 19-20 gennaio 1913;
- P. Trama, *Lisistrata al Politeama*, in <<Don Marzio>>, 13-14 febbraio 1913;
- -, *I giornalisti napoletani inaugurano la sede della loro Unione*, in <<Don Marzio>>, 30-31 marzo 1913;
- N. Pascazio, *Il giornalismo di Gabriele D'annunzio*, in <<Don Marzio>>, 1 novembre 1913.

<<La Follia di New York>>:

- -, *Una colossale lotta tra due grandi teatri*, in <<Il Pungolo>>, 3-4 gennaio 1910.
- A.G., *Fra le quinte*, in <<La Follia di New York>>, 16 gennaio 1910.
- R. Cuordiferro, *Nel giornalismo*, in <<La Follia di New York>>, 6 febbraio 1910.
- *Il banchetto in onore di Enrico Caruso* (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 20 febbraio 1910.
- Ironheart, *Il rincaro della carne. Canzone futurista*, in <<La Follia di New York>>, 17 aprile 1910.
- C. Cianfarra, *L'ultima su Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 5 giugno 1910.
- Sandro, *Lo sciopero dei canzonettisti*, in <<La Follia di New York>>, 7 agosto 1910.
- Id., *Piedigrotta in America*, in <<La Follia di New York>>, 11 settembre 1910.
- Corferreum, *Piedigrotta italo-americana*, in <<La Follia di New York>>, 16 settembre 1910.
- Il Turco di Ritorno, *Per Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 6 novembre 1910.
- -, *“La prima rappresentazione di Ysabel” rinviata*, in <<La Follia di New York>>, 13 novembre 1910.
- -, *Guglielmo Ricciardi*, in <<La Follia di New York>>, 4 dicembre 1910.
- -, *Il successo della fanciulla del West*, in <<La Follia di New York>>, 18 dicembre 1910.
- -, *Na Santarella*, in <<La Follia di New York>>, 22 gennaio 1911.

- -, *Pasquale Rapone*, in <<La Follia di New York>>, 15 gennaio 1911.
- N. Salentino, *Una parentesi nella grande stagione del Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 5 febbraio 1911.
- Sandro, *La pittura futurista*, in <<La follia di New York>>, 5 febbraio 1911.
- -, *Le rappresentazioni della Rapone- Pozzi*, in <<La Follia di New York>>, 26 febbraio 1911.
- Eisnherz, *Storiella semi-futurista di un Poeta (che in parentesi, è il sottoscritto)*, in <<La Follia di New York>>, 5 marzo 1911.
- Corferreum, *Cinematografi, canzonettisti e... cose affini!*, in <<La Follia di New York>>, 7 maggio 1911.
- -, *Futurismo...umoristico*, in <<La Follia di New York>>, 4 giugno 1911.
- R. Cordiferro, *“Tempeste nell’ombra” di Ario Flamma*, in <<La Follia di New York>>, 11 giugno 1911.
- -, *“Tempeste nell’ombra” di Ario Flamma*, in <<La Follia di New York>>, 6 agosto 1911.
- -, *L’occupazione di Tripoli*, in << La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911.
- Sandro, *Alla guerra*, in <<La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911.
- R. Cordiferro, *’A canzona d’a guerra*, in <<La Follia di New York>>, 8 ottobre 1911.
- -, *La guerra e il poeta Marinetti*, in <<La Follia di New York>>, 29 ottobre 1911.
- M. Sisca, *In attesa del Comm .Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 5 novembre 1911.
- Id., *L’arrivo di Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 12 novembre 1911.
- E.L. Trapper, *Opera in inglese o in italiano?*, in <<La Follia di New York>>, 17 dicembre 1911.

- G. Diotallevi, *I nostri soldati agli avamposti*, in <<La Follia di New York>>, 17 dicembre 1911.
- Corazon de Hierro, *La canzone futurista de lo sputo*, in <<La Follia di New York>>, 15 febbraio 1914.
- R. Cordiferro, *A Mimì Aguglia*, in <<La Follia di New York>>, 8 febbraio 1914.
- Eisenherz, *Il Controdolore*, in <<La Follia di New York>>, 1 marzo 1914.
- Il Campanaro Bolognese, *A sipario calato...*, in <<La Follia di New York>>, 29 novembre 1914.
- -, *Enrico Caruso in "Aida"*, in <<La Follia di New York>>, 29 marzo 1914.
- Sandro, *Un poeta futurista italo-americano*, in <<La follia di New York>>, 5 aprile 1914.
- -, <<La Follia di New York>>, 2 agosto 1914.
- -, <<La Follia di New York>>, 9 agosto 1914.
- -, <<La Follia di New York>>, 16 agosto 1914.
- L'ex Turco di Ritorno, *Letteratura...futurista*, in <<La Follia di New York>>, 6 settembre 1914.
- -, <<La Follia di New York>>, 11 ottobre 1914.
- Corferreum, *Armiamoci e partite!*, in <<La Follia di New York>>, 18 ottobre 1914.
- Pin, *Di ritorno?*, in <<La Follia di New York>>, 6 dicembre 1914.
- -, *A ricordo della "Prima" di Madame Sans Gene*, in <<La Follia di New York>>, 31 gennaio 1915.
- Il Campanaro Bolognese, *Caruso-Serato*, in <<La Follia di New York>>, 31 gennaio 1915.
- -, *La partenza di Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 14 febbraio 1915.

- *L'addio di New York a Caruso* (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 21 febbraio 1915.
- -, *Un appello al popolo americano*, in <<La Follia di New York>>, 11 aprile 1915.
- Sandro, *L'Italia in guerra*, in <<La Follia di New York>>, 16 maggio 1915.
- -, *Guerra, colonia e stampa*, in <<La Follia di New York>>, 30 maggio 1915.
- Pin, *La guerra in colonia*, in <<La Follia di New York>>, 13 giugno 1915.
- -, *La chiamata sotto le armi degli'Italiani residenti all'Estero*, in <<La Follia di New York>>, 13 giugno 1915.
- Sandro, *La guerra è... la guerra*, in <<La Follia di New York>>, 27 giugno 1915.
- -, *La protesta del Comm. Enrico Caruso contro la canagliata tedesca*, in <<La Follia di New York>>, 22 agosto 1915.
- Sandro, *Chiacchiere guerresche*, in <<La Follia di New York>>, 19 settembre 1915.
- -, *Il rivale di Fregoli e la Croce Rossa Italiana*, in <<La Follia di New York>>, 5 dicembre 1915.
- Sandro, *Le gioie della guerra*, in <<La Follia di New York>>, 5 settembre 1915.
- -, *La partenza di Caruso per New York*, in <<La Follia di New York>>, 3 ottobre 1915.
- -, *Caruso nel Sansone e Dalila*, in <<La Follia di New York>>, 21 novembre 1915.
- -, *Caruso per le famiglie dei richiamati*, in <<La Follia di New York>>, 26 gennaio 1916.
- G. Speranza, *The "Americani" in Italy at War*, in <<Follia di New York>>, 25 giugno 1916.

- -, *Al Teatro Italiano di Varietà*, in <<La Follia di New York>>, 10 settembre 1916.
- Eisenherz, *La città delle Zitellone. Poesia futurista dedicata alle donne brutte e alle donne vecchie*, in <<La Follia di New York>>, 17 settembre 1916.
- -, *Nina De Charny*, in <<La Follia di New York>>, 11 marzo 1917.
- Sandro, *La guerra tra Germania e l'America*, in <<La Follia di New York>>, 11 febbraio 1917.
- Sandro, *Mannaggia 'a Germania, mannaggia*, in <<La Follia di New York>>, 20 maggio 1917.
- -, *Il macchiettista Amodio*, in <<La Follia di New York>>, 16 giugno 1918.
- R. Cordiferro, *'O surdato americano*, in *Piedigrotta della <<Follia di New York>>*, 8 settembre 1917, in <<La Follia di New York>>, 9 settembre 1917.
- Sandro, *I teatri della colonia di Dante e la stampa americana*, in <<La Follia di New York>>, 21 ottobre 1917.
- M. Sisca, *La solenne apertura del Metropolitan con "Aida"*, in <<La Follia di New York>>, 18 novembre 1917.
- G. Ricciardi, *Cinematografando Enrico Caruso*, in <<La Follia di New York>>, 18 agosto 1918.
- -, *Caruso canta all'aria aperta*, in <<La Follia di New York>>, 29 settembre 1918.
- Sandro, *La fine della guerra*, 24 novembre 1918.
- -, *Mimì Aguglia al Gotham Theatre*, in <<La Follia di New York>>, 24 novembre 1918.
- M. Sisca, *"La forza del destino" al Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 24 novembre 1918.
- -, *Oi vocca doce*, in <<La Follia di New York>>, 22 dicembre 1918.

- *Numero – ricordo del Giubileo Carusiano* (Editoriale), in <<La Follia di New York>>, 23 marzo 1919.
- -, *A proposito di proibizionismo*, in <<La Follia di New York>>, 27 aprile 1919.
- Sandro, *La Piedigrotta di Harlem*, in <<La Follia di New York>>, 27 luglio 1919.
- Id., *Una vittima del proibizionismo*, in <<La Follia di New York>>, 10 agosto 1919.
- Id., *La Piedigrotta di Harlem*, in <<La Follia di New York>>, 14 settembre 1919.
- -, *La Piedigrotta di Harlem indetta dalla “Loggia Napoli”*, in <<La Follia di New York>>, 28 settembre 1919.
- -, *Il macchiettista Amodio*, in <<La Follia di New York>>, 5 ottobre 1919.
- Sandro, *Le commedie del proibizionismo. Un Restaurant dove si mangia gratis*, in <<La Follia di New York>>, 9 novembre 1919.
-
- Id., *Le commedie del proibizionismo. L’ultima sbornia*, in <<La Follia di New York>>, 16 novembre 1919.
- Id., *Le commedie del proibizionismo. Il veleno*, in <<La Follia di New York>>, 23 novembre 1919.
- Il Campanaro Petroniano, *La prima dell’“Ebreja” al Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 30 novembre 1919.
- Id., *Zazà*, in <<La Follia di New York>>, 25 gennaio 1920.
- E. Caruso, *Un appello di Caruso pel prestito in dollari*, in <<La Follia di New York>>, 6 marzo 1920.
- -, *Piedigrotta Mamma Schiavona*, in <<La Follia di New York>>, 5 settembre 1920.
- Il Campanaro Bolognese, *L’apertura del Metropolitan*, in <<La Follia di New York>>, 21 novembre 1920.

- C. Gigione, *Impressioni gigionesche sul "Mefistofele"*, in <<La Follia di New York>>, 12 dicembre 1920.
- Il Campanaro Bolognese, *Caruso ne "La forza del destino"*, in <<La Follia di New York>>, 19 dicembre 1920.

<<Il Marzocco>>:

- L. Zùccoli, *La riforma del teatro di prosa*, in <<Il Marzocco>>, 13 luglio 1913.
- Gaio, *Spettacoli e accademie in tempo di guerra*, in <<Il Marzocco>>, 14 maggio 1916.
- D. Angeli, *Teatro d'oggi e teatro di domani*, in <<Il Marzocco>>, 15 ottobre 1916.

<<La Maschera>>:

- P. Parisi, *San Carlo. L'insuccesso della "Bohème"*, in <<La Maschera>>, 9 gennaio 1910.
- Id., *San Carlo*, in <<La Maschera>>, 16 gennaio 1910.
- Id., *San Carlo*, in <<La Maschera>>, 23 gennaio 1910.
- L. Schisa, *Chantecler*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910.
- U. Scalinger, *Una dinastia*, in <<La Maschera>>, 30 gennaio 1910.
- P. Parisi, *Il disastroso bilancio della stagione del "S. Carlo"*, in <<La Maschera>>, 1 maggio 1910.
- C. Levi, *Come si faceva la critica*, in <<La Maschera>>, 1 agosto 1910.
- R. Bracco, *Gerolamo Rovetta commemorato da Roberto Bracco*, in <<La Maschera>> 13 novembre 1910.
- L. Schisa, *La Francia teatrale: i compositori di musica francesi contro Puccini; un'aspra campagna contro la musica italiana*, in <<La Maschera>>, Anno VI, n.31, 20 novembre 1910.
- L.R. Montecchi, *Il teatro e la guerra*, in <<La Maschera>>, 3 marzo 1912.
- E. Guarino, *Il teatro sul teatro della guerra*, in <<La Maschera>>, 28 aprile 1912.
-
- E.A. Butti, *La critica in Italia*, in <<La Maschera>>, 17 novembre 1912.
- S. Sani, *La critica improvvisata*, in <<La Maschera>>, 24 novembre 1912.
- U. Scalinger, *Nemmeno un bacio di Roberto Bracco*, in <<La Maschera>>, 31 dicembre 1912.

<<Il Mattino>>:

- -, *Il ballo per la Croce Rossa* in <<Il Mattino>> 18-19 gennaio 1910.
- -, *La grande esposizione di Arte in Napoli*, in << Il Mattino>>, 9-10 febbraio 1910.
- -, *Aspettando "Chantecler". Alla ricerca del traduttore italiano*, in <<Il Mattino>>, 1-2 febbraio 1910.
- -, *Il grande successo di "Chantecler" alla prova generale*. In <<Il Mattino>>7-8 febbraio 1910.
- -, *La prima di Chantecler conferma il successo della prova generale*, in <<Il Mattino>>, 8-9 febbraio 1910.
- -, *Dopo la rappresentazione di "Chantecler". Rostand scontento di Guitry*, in <<Il Mattino>>, 9-10 febbraio 1910.
- -, *Chantecler è caduto nella prima rappresentazione in Italia*, in <<Il Mattino>>, 24-25 febbraio 1910.
- -, *Il viaggio artistico in Italia della "Società corale maschile di Colonia". La Società a Napoli al Politeama Giacosa*, in <<Il Mattino>>, 28-29 marzo 1910.
- -, *Roosvelt a Napoli*, in <<Il Mattino>>, 28-29 marzo 1910.
- -, *La Società corale di Colonia a Napoli*, in <<Il Mattino>>, 3-4 aprile 1910.
- -, *Inaudi al Politeama* in <<Il Mattino>> 11-12 aprile 1910.
- R. Forster, *Chantecler al Politeama*, in <<Il Mattino>>, 16-17 aprile 1910.
- -, *L'amore dei tre re di Sem Benelli*, in <<Il Mattino>>, 17-18 aprile 1910.
- R. Forster, *La morte di Gerolamo Rovetta*, in <<Il Mattino>>, 9-10 maggio 1910.

<<Piedigrotta>>:

- AA. VV., *Elenco canzoni*, in <<Piedigrotta>> 1912.
- S. Ragosta (versi), G. Napoli (musica), *'A canzona 'e Pusilleco*, in <<Piedigrotta Pierro>>, Anno XV, 1910.
- E. Milano (versi), E. A. Mario (musica), *Sentinella nnamurata!*, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>> Anno XXII, n.29-30-31, 7-8 settembre 1912 .
- -, *Piedigrotta Rossa*, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, 18 agosto 1914.
- -, *Luisella Viviani*, in <<Piedigrotta Poliphon>>, 1914.
- A. Macchia, *Piedigrotta di Guerra e di Vittoria*, in <<Piedigrotta La Tavola Rotonda>>, 13 agosto- 7 settembre 1916.
- S. Di Giacomo, *La canzone, il maestro Valente, i numeri- unici, etc. etc.*, in <<Piedigrotta Vincenzo Valente>> 1917.
- S. Procida, *Piedigrotta di guerra (1918)*, in <<Piedigrotta Gennarelli>>, 1918.

<<Il Pungolo>>:

- -, *La cena delle beffe: il successo della prova generale a Parigi*, in <<Il Pungolo>> 2-3 marzo 1910.
- -, *Mercadante. La mattinata di beneficenza*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 marzo 1910.
- P.C. Dario, *Al San Carlo Lohengrin*, in <<Il Pungolo>>, 13-14 marzo 1910.
- -, *Una grande stagione di opera italiana a Parigi (servizio speciale del Mattino)*, in *Il Mattino* 9-10 aprile 1910.
- P.C. Dario, *Chantecler dilaniato*, in <<Il Pungolo>>, 16-17 aprile 1910.
- -, *Chantecler al Sannazaro*, in <<Il Pungolo>>, 20-21 aprile 1910.
- -, *La grande serata alla Galleria Vittoria* in <<Il Pungolo>> 29-30 maggio 1910.
- -, *L'inaugurazione del busto a Bovio nella Nuova Università* in <<Il Pungolo>> 10-11 giugno 1910.
- F. Del Secolo, *Inaugurandosi il busto di Giovanni Bovio nel palazzo della nuova Università*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 giugno 1910;
- -, *La nuova tournée di "Chantecler" in Italia. La traduzione di Lorenzo Stecchetti*, in <<Il Pungolo>>, 20-21 luglio 1910.
- -, *Un giudizio francese sul teatro italiano*, in <<Il Pungolo>>, 25-26 luglio. 1910.
- -, *Le feste per La Regina del Mare* in << Il Pungolo>> 8-9 luglio 1910.
- -, <<Il Pungolo>>, 31 agosto- 1 settembre 1910.
- Daniele, *Conversando con Lorenzo Stecchetti del prossimo Chantecler italiano*, in <<Don Marzio>>, 13-14 settembre 1910.

- -, *Premio "Gerolamo Rovetta" per un romanzo italiano* in <<Il Pungolo>> , 28-29 settembre 1910.

- -, <<Il Pungolo>> 2-3 novembre 1910, 4-5 novembre 1910.

- -, *Per le feste del Cinquantenario il Re e la Regina a Napoli*, in <<Il Pungolo>>, 21-22 novembre 1910.

- F. Valerio, *Parentesi allegre. Una recluta del "futurismo"*, in <<Il Pungolo>>, 25-26 novembre 1910.

- P.C. Dario, *Fiorentini Il pateracchio*, in <<Il Pungolo>>, 10-11 dicembre 1910.

- -, *"La fanciulla del West". Il trionfo della prima rappresentazione a New York*, in <<Il Pungolo>>, 11-12 dicembre 1910.

- -, *La fanciulla del West giudicata in America*, in <<Il Pungolo>>, 12-13 dicembre 1910.

- P.C. Dario, *Anema Bella di Ernesto Murolo*, in <<Il Pungolo>>, 18-19 dicembre 1910.

- L. Capuana, *Per Malia in dialetto napoletano*, in <<Il Pungolo>>, 30-31 gennaio 1911.

- P.C. Dario, *Nuovo. Quand l'amour meurt di Salvatore Di Giacomo*, in <<Il Pungolo>>, 15-16 gennaio 1911.

- Id., *Al Politeama Giacosa Grasso nel Feudalesimo*, in <<Il Pungolo>>, 2-3 febbraio 1911.

- -, <<Il Pungolo>> 19-20 febbraio 1911.

- -, <<Il Pungolo>> 27-28 febbraio 1911.

- -, *Come lavora d'Annunzio*, in <<Il Pungolo>>, 16-17 febbraio 1911.

<<Sei e Ventidue>>:

- S. Ischia, *“Alberto da Giussano” al teatro Fiorentini*, in <<Sei e Ventidue>>, 13 novembre 1913.
- S. Capri, *“La bestia” al Fiorentini*, in <<Sei e Ventidue>>, 30 novembre 1913.
- -, *La “Fedora” al San Carlo*, in <<Sei e Ventidue>>, 24 gennaio 1914.
- Gil Blas, *Parole in libertà (provvisoria)*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 aprile 1914.
- Id., *Storia del terribile fatto avvenuto nel regno albanese con tutti i particolari che è bello a leggere ed altre cose ancora*, in <<Sei e Ventidue>>, 24 maggio 1914.
- Rambaldo, *Politica estera. Rondò per il Re D’Albania*, in <<Sei e Ventidue>>, 31 maggio 1914.
- -, *Miramar*, in <<Sei e Ventidue>>, 30 luglio 1914.
- Rambaldo, *Pater Familias*, in <<Sei e Ventidue>>, 6 agosto 1914.
- -, *Le premières*, in <<Sei e Ventidue>>, 5 novembre 1914.
- -, *Galleria Vittoria*, in <<Sei e Ventidue>>, 15 novembre 1914.
- Rambaldo, *La situazione*, in <<Sei e Ventidue>>, 18 novembre 1914.

<<Vela Latina>>:

- R. Leonetti, *La inaugurazione della 36 Mostra d'Arte a Napoli*, in <<Vela Latina>>, Anno II, n. 15, 9 aprile 1914.
- -, *Il busto a Carducci*, in << Vela Latina>>, Anno II, n. 18, 29 aprile 1914.
- Hirsche, *Bracco all'Unione giornalisti*, in <<Vela Latina>>, Anno II, n.19, 7 maggio 1914.
- F. Flora, *Elogio funebre del Futurismo*, in <<Vela latina>>, 20 agosto 1914.
- A. De Luca, *La guerra fatale*, in <<Vela Latina>>, 3 settembre 1914.

- **SEZIONE FONTI MANOSCRITTE**

**ARCHIVIO DELLA BIBLIOTECA TEATRALE DEL BURCARDO
ROMA:**

- Lettera di Roberto Bracco a Lucio D'Ambra, 27 gennaio 1912, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Rasi, coll. AUT-021-A06-2.
- Lettera di Roberto Bracco a Stanislao Manca (s.d.), Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Manca, coll. AUT-021-A0-43.
- Lettera di Roberto Bracco a Stanislao Manca, (s.d.), tra 1904 e 1909, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Fondo Manca, coll. AUT-021-A01-27.
- Società degli Autori, Verbale del 22 novembre 1917, Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, CONSIGLIO DIRETTIVO S.I.A. Società Italiana Autori, Registro Verbali, VOL. 6 (1916-1918).
- Verbale del 7 ottobre 1917, *Teatro del Soldato*, in Registro Verbali vol. 6 (1916- 1918) – Consiglio Direttivo S.I.A., Società Italiana Autori, presso Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma.
- Lettera speciale dal fronte all' <<Arte Drammatica>>, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma.
- Egisto Olivieri, *I miei ricordi*, diario manoscritto, in Archivio della Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma.

ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI

BUSTA 32 FASCICOLO 13 TASSE SULLE CONCESSIONI GOVERNATIVE PER SPETTACOLI DI MARIONETTE E BURATTINI 1916-1920:

- *Agli Uffici Dipendenti, 27 luglio 1919;*
- *Questura di Napoli, Bollo sui biglietti d'ingresso ai pubblici spettacoli, Napoli 23 giugno 1919;*
- *Permesso per ordini salutari di apertura di teatri per un determinato corso di rappresentazioni. Licenze per spettacoli di Varietà, cinematografi, gabinetti ottici, corse di cavalli, accademia e feste da ballo.*

BUSTA 32, FASCICOLO 628, TASSE TEATRALI 1895-1936:

- *Estratto del Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Interno del 1 gennaio 1914, n. 1. Licenze per rappresentazione e per altri pubblici trattenimenti – tassa di concessione governativa, 10 gennaio 1914.*

BUSTA 32, FASCICOLO 630 ORDINANZA PREFETTURA E RELATIVO REGOLAMENTO 1906-1927):

- *Agli Uffici Dipendenti di Napoli, 9 maggio 1911.*

BUSTA 32, FASCICOLO 631 “SPETTACOLI”- OFFESE AL PRESTIGIO DELL’ESERCIZIO 1913-1926:

- *Ai Commissari Sezionali;*
- *Una circolare del Governo su talune riproduzioni dei militari nei pubblici spettacoli;*
- *Lettera del Vice Ammiraglio- Comandante in Capo. Il Capitano di Vascello alla Prefettura di Napoli, 21 gennaio 1914.*

**BUSTA 32 FASCICOLO 632 DIVIETO AD AGENTI DI P.S. NON
COMANDATI AD ACCEDERVI 1914-1928:**

- 632, *Cinematografi – Servizio di vigilanza;*

**BUSTA 32 FASCICOLO 633 CINEMATOGRAFO TASSA SUL
PRODOTTO LORDO 1919-1929:**

- *Tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai cinematografi. Spettacoli di Varietà e proiezioni cinematografiche;*
- *15 ottobre 1916;*
- *Comunicazione P.S., Napoli 1 agosto 1917;*
- *Comunicazioni Questore, Napoli 18 luglio 1918;*
- *Il Bagno Savoia di Napoli, il Bagno Castello, il Bagno Eldorado, vengono esplicitamente citati all'interno del documento della Questura di Napoli del 26 luglio 1918;*
- *Riduzione di posti nei cinematografi cittadini per ragioni igieniche, 23 febbraio 1920 - Ispezioni a' cinematografi, marzo 1917;*
- *Alcune comunicazioni all'Intendenza di Finanza di Napoli citano i nomi di teatri attivi nella provincia napoletana, indicandone gli ordini;*
- *Tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai pubblici spettacoli- Politeama-Spettacolo equestre;*
- *Uffici dipendenti città e villaggi, Napoli 3 gennaio 1918;*
- *Commissariato Montecalvario.*

SITOGRAFIA

- www.risorgimento.it
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/riccardoforster_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/riccardoforster_(Dizionario_Biografico))
- www.aib.it
- www.europeana1914-1918.eu
- www.itineraridellagrandeguerra.it
- www.cadutigrandeguerra.it
- www.14-18.it
- www.esercito.difesa.it
- www.amati.fupress.it
- www.movio.beniculturali.it
- www.grandeguerra.rai.it
- www.lagrandeguerra.net
- www.centenario1914.1918.it

