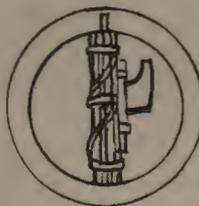


# LO SPETTACOLO ITALIANO

RASSEGNA-MENSILE-DELL'INDUSTRIA-DELLO-SPETTACOLO



DIREZIONE



P<sup>ZA</sup> VENEZIA 11

## ROMA

ANNO II - NUM. 2

c. c. postale

FEBBRAIO 1931-IX

# LO SPETTACOLO ITALIANO

RASSEGNA MENSILE DELL'INDUSTRIA DELLO SPETTACOLO

---

## BOLLETTINO UFFICIALE

della Federazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo

---

### COMITATO DI DIREZIONE:

Prof. Comm. GIOVANNI DETTORI, presidente

Alfredo Appignani - Grande Uff. Leopoldo Barduzzi - Avv. Filippo Bonello  
- Comm. Pio Campa - Ing. Raul Chiodelli - Sen. Conte Enrico di San Mar-  
tino Valperga - On. Avv. Cesare Genovesi - Dott. Paolo Giordani - Gustavo  
Lombardo - On. Corrado Marchi - Grande Uff. Piero Ostali - Comm. Ste-  
fano Pittaluga - Avv. Emilio Protto - Comm. Luigi Riboldi - Comm. Renzo  
Valcarenghi, membri

---

Direttore: NICOLA de PIRRO

---

DIREZIONE: ROMA - PIAZZA VENEZIA, 11

AMMINISTRAZIONE: ROMA - VIA TIRSO, 92

ABBONAMENTI - Italia e Colonie: Per un anno L. 20 - Per sei mesi L. 11 - Un numero  
separato L. 2,00 - Arretrato L. 2,50 — Estero: Per un anno L. 50 - Per sei mesi L. 26  
INSERZIONI - Una pagina L. 1000 - Mezza pagina L. 600 - Un quarto di pagina L. 400

Direzione: Piazza Venezia, N. 11

Amministrazione: Via Tirso, N. 92

- ROMA -

# EDIZIONI RICORDI



Opere teatrali che saranno rappresentate nella  
prossima stagione in prima esecuzione

al TEATRO "ALLA SCALA,, - MILANO

## LO STRANIERO

Dramma in 2 atti - parole e musica di ILDEBRANDO PIZZETTI  
Spartito canto e piano L. 50 - Libretto L. 5

al TEATRO "CARLO FELICE,, - GENOVA

## DEBORA e JAELE

Dramma in 3 atti - parole e musica di ILDEBRANDO PIZZETTI  
Spartito canto e piano L. 60 - Libretto L. 5

## DAFNI

Poema Pastorale in 3 atti di ETTORE ROMAGNOLI  
Musica di GIUSEPPE MULÈ  
Spartito canto e piano L. 50 - Libretto L. 4

## IL TRITTIKO

Musica di GIACOMO PUCCINI  
Libretti di GIUSEPPE ADAMI e GIOVACCHINO FORZANO

### Il Tabarro | Suor Angelica

Spartito canto e piano L. 25  
Spartito pianoforte solo „ 15  
Libretto . . . . . „ 2

Spartito canto e piano L. 25  
Spartito pianoforte solo „ 15  
Libretto . . . . . „ 2

### Gianni Schicchi

Spartito canto e piano L. 25  
Spartito pianoforte solo „ 15  
Libretto . . . . . „ 2

**G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO**

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPSIG - BUENOS AIRES - SAN  
PAULO - PARIS: Soc. An. des Éditions Ricordi - LONDON: G. Ri-  
cordi & C. (London) Ltd. - New York: G. Ricordi & C., Inc.





**IL CONSORZIO CINEMATOGRAFICO**

**E. I. A.**

presenterà prossimamente in tutta Italia

**2** nuove “serie d'oro,” COLUMBIA-VITAPHONE

**PRODUZIONE 1930-1931**

**“IL PREZZO DELLA GLORIA,,**

(IN TECNIKOLOR)

con: ALICE DAY - WILLIAM COLLIER, Jr. - JOHN POLIS  
JOHNNY WALKER

Realizzazione artistica di R. WILLIAM NEILL.

*Un' appassionante vicenda drammatica, che si svolge in parte alla Corte Imperiale di Francesco Giuseppe, qualche anno prima della grande guerra. Interpretazione superba, messa in scena fastosa, tecnica mirabile, sonorizzazione perfetta, indovinatissima per la scelta dei temi musicali, aderente allo spirito del dramma. La registrazione è fatta col sistema Western Electric.*

**“LA ROSA DEL MESSICO,,**

con: BARBARA STANWYCK - SAM HARDY - WILLIAM JANNEY

Realizzazione artistica di EARLE C. KENTON

*Un dramma vibrante di passione e di odio, nel quale vediamo campeggiare la maliosa bellezza e l'arte umanissima, fatta di verità e di naturalezza, scevre di qualsiasi infingimento scenico, di BARBARA STANWYCK, l'indimenticabile protagonista di Femmine di lusso.*

*sistema Western Electric, è quanto mai indovinata e perfetta. Anche la sonorizzazione di questo riuscitissimo film, registrata con*

SARANNO **2** SUCCESSI  
SICURI!



RASSEGNA MENSILE DELL'INDUSTRIA DELLO SPETTACOLO

## SOMMARIO

- ANSELMO ANSELMI: La Corporazione dello Spettacolo.  
 NICOLA de PIRRO: Il milione di Cenerentola.  
 LUCIANO de FEO: Cinematografo 1931.  
 SILVINO MEZZA: Crisi di cantanti o crisi di musicisti?  
 FRANCESCO DE TIBERIIS: Il nuovo codice penale e le contravvenzioni dello spettacolo.  
 MARIANO CAFIERO: Charlie Chaplin.  
 — La Camera dei Deputati e lo Spettacolo (con nota di n. d. p.).  
 RAFFAELLO MATARAZZO: I giovani e la cinematografia nazionale.  
 BELA BALASZ: Il film sonoro.  
 ATTIVITA' DELLE INDUSTRIE DELLO SPETTACOLO.  
 NOTIZIARIO.  
 MASSIMARIO DI GIURISPRUDENZA (avv. Francesco de Tiberis).

## LA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO

L'annuncio della istituzione di una Corporazione dello Spettacolo, prima fra le Corporazioni di una determinata categoria di imprese (che la legislazione sui rapporti collettivi di lavoro prevede, insieme alle Corporazioni di un grande ramo di produzione) ha fatto sorgere, così speranze ingiustificate, come preoccupazioni eccessive.

Innanzitutto ci si potrebbe domandare: perchè proprio per lo spettacolo si è sentito il bisogno di creare una Corporazione a sè stante? Perchè, proprio per tutte le forme di spettacolo e di figurazione scenica, dalle più antiche a quelle modernissime, appare

opportuno e necessario un organo unificatore e coordinatore, un ente che possa esprimere nel suo seno, in una sintesi organica, le richieste, i desideri, le proposte di tutto quel complesso di rapporti culturali, economici, giuridici che si accentra nel teatro e nelle altre forme di spettacolo. E' insomma un esempio tipico di quella *enucleabilità* dei problemi di una particolare categoria, che costituisce, secondo l'acuta segnalazione del Ministro Bottai, l'elemento necessario, se non sufficiente, per la costituzione di una Corporazione a sè stante.

©

Ho accennato che la costituzione della Corporazione dello Spettacolo ha fatto sorgere delle ingiustificate speranze: vi sono infatti alcuni entusiasti in buona fede, che ritengono si sia trovata ormai la ricetta per sanare d'un colpo ogni effetto ed ogni conseguenza della crisi del teatro e dello spettacolo italiano, nei suoi vari aspetti; ma nessuna virtù taumaturgica è nel decreto ministeriale del 6 dicembre 1930, col quale si costituisce la Corporazione dello Spettacolo; nè la prosa, per necessità arida, dei suoi dodici articoli, può avere l'effetto di risollevarlo, di punto in bianco, le depresse sorti del teatro italiano.

Non hanno però ragione di essere neanche le preoccupazioni di quelli che ritengono essere i problemi economici dell'industria dello spettacolo (quelli cioè cui la Corporazione dovrà prevalentemente informare la propria attività) cosa assolutamente

secondaria, di fronte ai problemi artistici ed intellettuali. Anche qui, evidentemente, non vi potrà essere norma obbligatoria che valga a creare la grande opera d'arte, o decisioni corporative che possano rendere semplici ed agevoli le vie di una rinascita e di un perfezionamento artistico.

Invece l'esame serio e metodico dei vari e complessi problemi che travagliano le industrie dello spettacolo, la discussione serena, in un ambiente di uomini competenti espressi dalle categorie professionali interessate, di tutte le questioni di ordine economico-sindacale connesse all'esplicazione dei vari generi di figurazione scenica, varranno certamente a creare quel clima di serenità e di serietà, che è la premessa necessaria per un'azione organica di potenziamento della industria italiana dello spettacolo, di una forma di industria, cioè, che ha caratteristiche particolari ed inconfondibili, e che rappresenta una parte così importante in quell'azione di elevamento spirituale e morale che il Regime ha posto a base della sua attività economica, oltrechè della sua azione politica.

⊙

Gli scopi ed il campo d'azione della Corporazione dello Spettacolo sono espressi, per necessità, in forma generica dal decreto istitutivo, e cioè come aspetto particolare, circoscritto alle attività comprese nella Corporazione, di quei fini di collaborazione sistematica fra i fattori della produzione e di potenziamento della produzione stessa, che la legislazione corporativa assegna agli organi centrali di collegamento.

L'elencazione delle facoltà di vario ordine, che il decreto assegna alla Corporazione, mostra come quei fini possano essere raggiunti, e di quali mezzi l'organo corporativo si debba avvalere per rispondere alle esigenze che lo hanno creato.

Occorre qui soltanto avvertire due cose. L'una, che questa, come ogni altra creazione di organi e di istituti in questo campo, assolutamente nuovo, di relazioni economiche fra i vari elementi della produzione, ha

per necessità un carattere sperimentale, e che le esigenze che deriveranno dalla pratica quotidiana potranno suggerire utilmente modificazioni e precisazioni, che valgono a rendere lo strumento sempre più adatto al compito che il legislatore gli ha voluto affidare.

L'altra considerazione che occorre fare è questa; l'aspetto economico dei problemi dello spettacolo, che, come si è detto, sarà oggetto dell'attività della Corporazione, è per necessità intimamente legato a quello intellettuale e morale, sicchè i problemi artistici e culturali non potranno non avere, attraverso gli esponenti delle categorie professionali, una grande risonanza ed una indubbia posizione di primo piano nell'attività futura della Corporazione. Per questo infatti gli esercenti le professioni e le arti più strettamente legate allo spettacolo hanno avuto una rappresentanza proporzionata all'importanza del loro contributo e della loro collaborazione.

⊙

Senza arrivare al detto dei sofisti che l'uomo è la misura di tutte le cose, si può però concludere questo rapido scorcio osservando che molto di quella che sarà in pratica la riuscita di questo esperimento dipenderà dalla serietà, dall'attività e dalla fede con cui coloro, che assumeranno il delicatissimo compito di rappresentare le singole branche di attività nel Consiglio della Corporazione, potranno e sapranno assolvere l'incarico che viene loro affidato.

Senza voli pindarici, perciò, e senza scettici sogghigni, attendiamo con serena fiducia nella potenzialità insita nell'organo, nell'intelligenza e nell'attività degli uomini che sono chiamati a reggerne le sorti, l'inizio di quella pratica attività che la Corporazione dello Spettacolo potrà compiere e compirà nel quadro generale dell'ordinamento corporativo nazionale.

ANSELMO ANSELMI

Segretario Generale  
del Consiglio Naz. delle Corporazioni

# Il milione di Cenerentola

(lettera aperta a Silvio D'Amico)

Caro D'Amico,

Hai veramente ragione di affermare, a proposito del milione del *pubblico dominio*, che per quanto si attiene al teatro drammatico questo viene trattato come la Cenerentola di tutta l'attività spettacolistica.

Ho sott'occhi oggi il tuo articolo e questa tua passione calda, viva e purtroppo unica, quale si rileva dal tuo scritto, commuove vivamente il mio animo e, ne sono certo, di quanti amano il teatro e mi spinge ad unire alla tua autorevole voce, la mia, di gran lunga più modesta, per dichiarare che, se il teatro di prosa non si aiuta in qualche modo, presto tutti potranno constatare che il livello già mediocre sul quale oggi si trova raggiungerà quote ancor più basse con grande scapito dell'arte italiana.

Ti chiedo scusa, nella tua qualità di lettore della mia precedente nota dal titolo «Il milione del signor Bonaventura», se in essa sono incappato in un errore. Comunque, poichè io proponevo che il milione dell'Accademia fosse dato alla Corporazione dello Spettacolo, trascurando completamente di contemplare il milione del pubblico dominio attualmente segnato sul bilancio dell'Educazione Nazionale, credo che nulla vi sia da mutare nella mia proposta tranne che chiarire che non si tratta del milione proveniente dal fondo speciale del Ministero delle Corporazioni, bensì del milione che trovasi nel bilancio del Ministero dell'Educazione Nazionale.

Sta di fatto, mio caro d'Amico, che nonostante la mia buona volontà non riesco a spiegarmi alcuni fatti e cioè: 1) perchè i due milioni furono ridotti a uno; 2) perchè il fondo passò al Ministero dell'Educazione Nazionale.

Mi si è detto che la riduzione a un milione sia avvenuta per consiglio di uno dei presidenti della commissione preposta alla distribuzione del fondo e con la semplice motivazione che esso era superiore alle necessità ed alle esigenze degli scopi che la legge 28 ottobre 1925 si proponeva.

Per il secondo non mi si è data alcuna plausibile ragione;

E' inutile ora voler giudicare la bontà delle intenzioni di questo annoso presidente, di cui non faccio il nome; certamente, se è vero che sia stato lui a proporre la dimezzazione del fondo, egli deve essere considerato come un nemico del teatro e della cultura italiana. A meno che non si vogliano per lui portare delle scusanti come la tarda età o la senile debolezza.

Se il milione che ora trovasi nel bilancio della Educazione Nazionale fosse restato al Ministero delle Corporazioni evidentemente ora sarebbe molto più facile affidarne la distribuzione alla Corporazione dello Spettacolo. Ciò non toglie che il problema di potenziare questo istituto corporativo e di metterlo in grado di fare qualche cosa di positivo nel campo delle sovvenzioni e degli aiuti finanziari al teatro non debba e non possa mettere il Governo in condizioni di risolvere nel senso desiderato tale questione.

Del milione tratto dal fondo speciale delle Corporazioni è forse inutile parlare dal momento che da molte parti si afferma che esso quest'anno non sarà più dato.

Quindi, caro d'Amico, noi siamo d'accordo. Sono anch'io convinto che come lo Stato ha fatto e fa dei lodevoli sacrifici per il teatro lirico debba fare qualche cosa per il teatro di prosa. Ma per ottenere questo credi pure che oggi non vi è altro mezzo che quello di mettere la Corporazione dello Spettacolo in condizione di poter non solo emanare dei pareri o delle norme, ma anche, possibilmente, di poter attuare delle provvidenze senza bisogno di attendere che al parere segua un ipotetico e quanto mai difficile aiuto finanziario dello Stato.

Se il milione passa alla Corporazione ecco che vi è già qualche cosa con cui poter agire e sono certo che lo spirito di equità e l'assillo degli alti interessi morali ed artistici sapranno ben dirigere gli egregi uomini che comporranno la Corporazione dello Spettacolo verso quelle concrete forme di provvidenze che potranno valere a risollevare in qualche modo le sorti del teatro di prosa italiano.

Ai nostri Governanti, così solleciti per ogni necessità della Nazione, il coro delle voci che da tempo chiede interventi, aiuti e pietosamente insiste perchè non sia trascurata l'arte italiana del teatro drammatico, sarà molto più facile poter in qualche modo venire incontro a tali necessità seguendo la mia modesta proposta.

E non vi potrà essere alcun'altra azione più pronta e più decisa di questa che io propongo sia attuata per il tramite della Corporazione dello Spettacolo.

Ti saluto con affetto. Tuo aff.mo

NICOLA de PIRRO.

# CINEMATOGRAFO 1931

*Con questo titolo Guglielmo Alberti ha pubblicato su Pegaso del febbraio di quest'anno uno scritto sotto molti aspetti interessante, ma per altro verso assai discutibile e scarsamente preciso.*

*Luciano de Feo, del quale è inutile fare la presentazione ai nostri lettori perchè notissimo (uno dei pochi competenti in materia cinematografica in Italia) risponde a Guglielmo Alberti con lo scritto che segue, vibrante ed appassionata difesa delle realizzazioni e delle possibilità cinematografiche italiane.*

*Lo Spettacolo Italiano è onorato di poter ospitare lo scritto di L. de Feo, perchè il nostro amico, per il fatto di essere a capo dell'Istituto internazionale per la cinematografia educativa, è veramente l'uomo più adatto, per valutare serenamente e al disopra di ogni particolare interesse la situazione odierna della cinematografia nazionale.*

La mia non è nè vuole essere risposta o polemica! Guglielmo Alberti ha pubblicato su *Pegaso*, la bella rivista di Ugo Ojetti, uno scritto di reale interesse con il quale il problema del cinema è affrontato in pieno! Ma lo scritto dell'Alberti, se contiene osservazioni alle quali tutti possono e debbono inchinarsi, parte da alcuni principi e stabilisce assiomi che, invece, sono molto discutibili e provocano la reazione di quanti — con passione ed amore — si occupano dei problemi dello schermo e seguono con appassionato ardore ogni sforzo di rinascita ed ogni espressione di nuova vitalità!

Mi sia consentito di riprendere alcuni temi cari all'Alberti. Incomprensione fra direzione cinematografica e mondo dei letterati?

Credo che un tal giudizio debba collegarsi soltanto ad un ricordo lontanissimo. Tale incomprensione può riferirsi (nella vita brevissima dell'industria cinematografica) solo ad un periodo in cui la folla ebbe a trovarsi di fronte alle manifestazioni di un'arte nuova che sorgeva con tutti i suoi difetti, con le sue incomprensioni, con tutti gli inevitabili errori che accompagnano la nascita di una nuova manifestazione di attività sociale!

E — se un ritardo si è manifestato nel cinema verso orizzonti di pura arte — la colpa spetta in gran parte proprio al mondo degli intellettuali! Per quasi venti o venticinque anni il mondo degli scrittori, degli artisti, dei musicisti si è in massima parte disinteressato dell'industria del cinema, del divertimento delle serve, delle balie e via discorrendo! E' stata la grande massa che in ogni paese del mondo — con la sua azione critica, di estremo interesse, di quasi esaltazione per lo spettacolo cinematografico — ha finito con il risvegliare le forze politiche, sociali, intellettuali dei diversi paesi. Non era più possibile dimenticare la esistenza di un mezzo di godimento che settimanalmente irretiva centinaia di milioni di persone; non

era possibile trascurare un sistema artistico che aveva dati superbi capolavori, soggetti di pensiero, che aveva suscitato realizzazioni e possibilità infinite.

©

La incomprensione fra direzione cinematografica e mondo dei letterati era stata possibile solo nel primo periodo, quando il pubblico era disorientato, non aveva ancora precise direttive di critica e di concezione delle future possibilità dello schermo. Ripeto: in quel periodo il mondo dei letterati guardò con occhio poco benigno all'intruso che sorgeva ma non se ne preoccupò eccessivamente, lasciando che il film seguisse solo la sua via. Oggi la situazione si è nettamente rovesciata. In poco più di trenta anni dalle sue origini il cinema ha conquistato le folle intellettuali, gli ambienti artistici e dalle due parti si ricercano le vie di una collaborazione che possa consentire l'offerta al pubblico di tutto quanto possa considerarsi adatto ai fini di una conoscenza e di un godimento estetico.

Necessita quindi che il mondo dei letterati e degli amatori e cultori di arte contribuisca alla formazione di quella che potrebbe considerarsi la coscienza cinematografica del futuro e non tenti invece di disinteressarsene con la minaccia, in loro danno, di trovarsi, presto o tardi, nelle condizioni di Origene!

La necessità della collaborazione deriva anche da un altro elemento che non si vuol tenere presente così come meriterebbe in realtà per la sua importanza altissima. Non è esatto che oggi sia la censura a rappresentare lo strumento deformatore dell'industria del cinema. Non è la censura più o meno ufficiale o più o meno ufficiosa quella che serve a graduare se non a formare il gusto delle masse, quella che può dare quindi un giudizio preciso ed un indirizzo definitivo al valore estetico ed emozionale dell'opera d'arte, che denuncia la creazione semplice della ditta mestierante a corto di elementi ed argomenti ed alla ricerca di motivi che rasantano il fattaccio e non hanno spesso, neppure nella loro veste formale, alcunchè di artistico. Il pubblico, disorientato in un primo tempo, ha, con il passaggio degli anni, raffinato i suoi gusti. Ha cominciato con il comprendere quello che poteva dare in realtà la nuovissima, magnifica arte dello schermo. Ha intuite le sue infinite possibilità nel campo della vita sociale e dell'arte che della vita sociale è, del resto, una delle espressioni più complete e varie. Ha posto nettamente da parte i pareri più o meno burocratici ed ha giudicato per proprio conto, affollando o disertando le sale cinematografiche. Ne è derivata immediatamente la necessità, da parte dei produttori, di ricercare ed ottenere, a qualunque costo, quella collaborazione letteraria ed artistica che l'iniziale incomprensione aveva allonta-

nato, per seguire i gusti ed i desideri più raffinati del pubblico, e per evitare in questo modo che il giudizio delle folle attuasse una effettiva censura del film, con danno immediato e preciso di perdere i mercati, di vedere le sale deserte, di constatare il crollo finanziario delle imprese cinematografiche che si erano volute tentare.

Ciò soprattutto per un rilievo che è del resto ovvio. Tutte le manifestazioni di vita sociale che si ricollegano a forme artistiche si dirigono ad un pubblico determinato che non ha possibilità di estensione quantitativa e richiedono necessità finanziarie che non costituiscono, di solito, una difficoltà basilare perchè la creazione artistica possa avere il suo sviluppo integrale.



Il cinema è la sola manifestazione artistica che si trova in condizioni assolutamente particolari. Le difficoltà di ogni natura gravano attorno allo schermo: difficoltà di ordine finanziario, tecnico, di realizzazione, commerciali, che derivano dai mercati più o meno ristretti di sfruttamento e dalla concorrenza spietata che le varie ditte si fanno. L'industria stessa si trova per tanto nella assoluta necessità di seguire nel modo più preciso le direttive che le possano giungere dal grande pubblico, seguendo tutti i suoi gusti e tutti i suoi desideri. E dal momento che i desideri stessi sono oggi orientati verso un tipo di cinema che si allontana nettamente da quella che era la concezione filmistica di ieri, ed il bisogno delle masse è per una forma di arte sempre più progredita, è necessario che arte ed industria, intellettualismo e direzione, politica e cinematografia nel suo insieme uniscano oggi, in intima collaborazione, i loro sforzi per le finalità che divengono comuni.

La cinematografia - e sono sicuro che l'Alberti la sente come me - non è una forma di arte o di vita sociale o di manifestazione industriale della quale possa parlarsi senza tenere presente tutti gli aspetti poliedrici che la riguardano. La cinematografia è una delle arti più difficili a concepire ed a realizzare perchè, in pari tempo, è industria! Per la pittura, per la scultura, per la musica, per il teatro di prosa, ecc., si oppongono innumeri difficoltà — è perfettamente vero — all'azione ed al genio del creatore. Ma l'artista che ha concepito un grande quadro, una mirabile scultura, che ha scritto un lavoro teatrale, che ha dato vita a pagine musicali, deve contentare un pubblico selezionato, composto di pochi iniziati, un pubblico che non lo attende ma che lo ricerca, che si reca ad ammirare, a sentire, a giudicare, in una atmosfera speciale, l'unica e la sola adatta per intendere l'opera che si è compiuta. Per il cinema il problema si presenta sotto forme diverse. Una pellicola per conquistare effettivamente il mercato deve sapere interessare, commuovere, esaltare tanto l'uomo di cultura che l'uomo della strada, il colto e l'ignorante, colui che abita in un piccolo centro e la folla delle grandi metropoli, l'uomo di genio come quello che sia amante soltanto del minuto di godimento e di dimenticanza che un spettacolo cinematografico può

procurare. Per essere poi una pellicola di sicuro reddito, che valga quindi il costo di produzione, deve interessare tutti gli strati sociali, deve rispondere alla squisita e difficilissima sensibilità di tutti i paesi e non di una nazione soltanto: gusti diversi, differenti sistemi di vita! In caso diverso il reddito finanziario di un film può essere sicuro (pur con le difficoltà su accennate) per il solo paese che l'avrà prodotto. Per le altre forme di arte il genio fa appello alle sue forze, alla sua penna od al suo pennello od al suo scalpello; per il cinema l'opera del genio deve essere base di attività industriale subordinata a mezzi industriali. Per il film si manifestano necessità economiche come per quasi nessuna forma di manifestazione artistica, e mentre la messa in scena di un lavoro teatrale può essere rischiosa da una compagnia, mentre ogni scultore può provvedere personalmente al getto ed alla formazione della sua creatura artistica, lo stesso non avviene per il cinema in cui e per cui occorre la ricerca dei milioni.

E vi è ancora un altro lato da considerare. Una scultura, una pittura, un'opera musicale, una pièce da teatro possono attendere — se il pubblico le respinga — con la massima comodità il ritorno del gusto popolare, possono sperare in un domani più o meno lontano, che esse possano divenire ancora una volta il dominio delle folle perchè la loro freschezza è solo di rado perduta in un solo colpo. Il film, una volta caduto, non ha più speranza alcuna di resurrezione. Diviene una pellicola respinta dalle folle. E con la sua caduta reca il crollo finanziario.

Nè si venga a dire che i direttori di scena sono oggi uomini di scarsa forza intellettuale! Lo stesso Alberti nel suo articolo parla di pellicole che rivelano una tale complessità, un tale intuito psicologico, un tale mirabile equilibrio di composizione da far considerare i loro inscenatori come autentici creatori di opere d'arte.



Il cinema oggi costituisce un insieme di elementi culturali che vanno dalla pura creazione fantastica al particolare e che tutti assieme finiscono con il condurre ad una definizione unica: l'opera d'arte atta a contentare ogni strato sociale. Con l'avvento del film sonoro e del film parlato il problema non soltanto non ha cessato dall'aver un vivo senso di opportunità ma si presenta in una forma anche più complessa, anche più difficile nella realizzazione.

Con ciò non intendo minimamente alludere alla necessità — *od anche solo opportunità* - che l'industriale ed il direttore di scena seguano la volontà del pubblico senza contribuire alla rinnovazione e trasformazione della stessa. Ma sta appunto nel sano temperamento delle esigenze del grande pubblico (quindi dei bisogni dell'industria) con la necessità di creare una forma di arte più nuova, alta, nobile, intellettualmente sana, il problema. Ed è un problema squisitamente intellettuale ed artistico. Lo sforzo costante di educazione del gusto del pubblico verso forme nuove di arte, verso concezioni nuove di rappresentazione artistica, verso

un divenire sempre più complesso di produzione deve presiedere all'opera dell'industriale. In caso diverso — ove ai fini della cassetta si cerchi di seguire la così detta volontà del pubblico senza per nulla contribuire a migliorarla ed elevarla — l'industriale dà prova di scarsa intelligenza e di assoluta incomprendimento di quelle che sono le possibilità, infinite e magnifiche, dell'arte cinematografica.



L'Alberti — al quale non manca una acuta ricerca psicologica dei pregi e dei difetti della cinematografia — non potrà non consentire alle mie osservazioni. Le quali sono dettate — specialmente — dal desiderio di reagire — una buona volta — alla invadente moda di criticare per criticare la cinematografia, di elevarsi a giudici inesorabili senza tenere conto delle estreme difficoltà, di considerare lo schermo come un mezzo artistico del quale tutti possano e debbano occuparsi ed al quale tutti possano e debbano dare consigli gravi ed ammonimenti austeri.

Ma vi sono alcuni punti dell'articolo dell'Alberti che — a mio avviso — meritano uno speciale rilievo. Innanzi tutto la elencazione che egli fa delle opere cinematografiche di maggior pregio editate negli ultimi anni. Una prima osservazione: è possibile giudicare allo stesso livello la produzione muta e sonora degli ultimi anni? Con il film muto si era giunti a concezioni e realizzazioni forse perfette. Con il film sonoro e parlato siamo ancora all'esperimento, alla ideazione, ai tentativi di realizzazione di questa forma nuovissima e totalmente diversa di spettacolo. Non si può quindi procedere ad un giudizio complessivo; non si può pretendere che la perfezione possa ottenersi di colpo così come si era arrivati ad una forma mirabile di realizzazione dopo lunghi anni con la pellicola muta. Un primo problema gravissimo si è posto dinanzi a tutti gli industriali che nel mondo hanno tentata ed iniziata la produzione di pellicole sonore e parlate! Era un esperimento, è vero, quello che si doveva compiere, ma era un esperimento che metteva a repentaglio la vita tutta di una industria! Per ciò stesso era necessario un azzardo studiato, tale da consentire un minor rischio di capitali ingentissimi. Le difficoltà erano immense: tutta la base della cinematografia crollava. Era la sovrapposizione di una tecnica nuova su di una perfezionata con la conseguenza di aggravare le difficoltà, marcare nel pubblico la constatazione delle dificienze dato che le grandi masse — di fronte all'apparire irrompente del cinema sonoro — ritennero quasi che si trattasse di un completamento di spettacolo mentre — invece — era una profonda rivoluzione ed una basilare trasformazione. Attori celebri e celebrati dello schermo dovevano essere posti da parte; si trattava in molti casi di complessi artistici che da soli assicuravano il successo di un film. Si trattava di ricorrere alla scelta degli elementi che dovevano sembrare i più adatti: ecco l'indirizzo verso il teatro! E ben presto — in moltissimi casi — ci si doveva accorgere che l'attore del teatro portato sullo schermo sonoro non rendeva quanto forse era lecito attendersi da

lui. Nel cinema muto era stata la mimica dell'attore a creare la scena; nel cinema sonoro, anzi parlato, la parola doveva riuscire — malgrado la freddezza insita nello spettacolo cinematografico per l'assenza del contatto — a dominare il pubblico. Si confermava il vecchio principio che è il pubblico che *crea* nel teatro l'attore quando questi è forte ed intelligente. E' il contatto che si stabilisce fra la platea ed il palcoscenico che determina la forza avvincente del grande attore!

Si sono dovute in pari tempo affrontare difficoltà tecniche gravissime e superabili solo lasciando alla tecnica stessa ed alla direzione di scena, al complesso — anzi — degli elementi costitutivi della direzione di scena, la possibilità di individuare le vie del futuro.

La difficoltà maggiore — nell'impiego dei mezzi meccanici, ottici, ecc., a fini artistici — consiste nel realizzare la fusione fra uomo e mezzo; con il cinema sonoro la complessità e novità degli impianti rendeva sempre più difficile una simile fusione.

Una forma nuova di spettacolo che sappia usare dei suoni, dei rumori, della parola, del silenzio; di quegli attimi di pausa che possono dar sempre maggior vita e realtà a quanto si vuol rappresentare. Occorre pensare — come dice benissimo il Béla Balazs — alla estrema difficoltà di realizzare quanto sopra. Nella vita quotidiana noi sentiamo mille suoni e rumori e parole che non incidono sul nostro *io* e sul nostro senso di percezione. La oscurità della sala esaspera ogni forma ed ogni mezzo di comprensione, assimilazione ed analisi: occorre impedire che questi suoni e rumori — anche se sono sopportati nella vita reale, quotidiana — siano nel cinema attenuati o esasperati. Se in *Alleluja* — nel tragico inseguimento finale attraverso il bosco e la palude — noi avessimo avuto un qualsiasi altro rumore di vita, un qualsiasi suono (che in realtà potrebbe aversi dai mille elementi che abitano bosco e palude) noi saremmo stati distolti da quella visione ed il nostro pensiero non avrebbe identificato quella scena con quella di un destino che si compie: due soli rumori quasi indistinti appaiono — commento musicale tragico —: l'ansimare del fuggitivo ed il sordo rumore delle acque mosse dal passo di Ezechiele!

Ingiustizia, quindi, di accomunare — ai fini di un giudizio sulla produzione recente — pellicole mute e pellicole sonore e parlate.

Ma anche ingiustizia di voler negare già da oggi al cinema sonoro dei meriti altissimi. Alcune pellicole — che lo stesso Alberti cita — hanno recato sullo schermo vita di anime ed espressioni di pensiero che rivelando un valore indiscutibile di arte han contribuito ad indicare alcuni orizzonti vastissimi che si aprono a questa forma nuova di spettacolo.



L'Alberti riconosce, attraverso le parole di Jean Richard Bloch, il valore ad esempio di due films: *Ombre bianche*, poema sinfonico, ed *Alleluja* che dà il senso di una grandezza tragica indiscutibile. *Musica negra* che dalla pura salmodia talvolta un po' sonnolenta — attraverso una tepida e tenera

sensualità infantile — giunge ad una epica solennità, ad una tempesta orgiastica che costituisce la intima struttura del film e ne mantiene la continuità, plastica e fluida ad un tempo.

Già alcuni esempi han rivelato delle possibilità enormi per il film sonoro e parlato, senza entrare a discutere se dal punto di vista dell'arte pura questa nuova concezione dello schermo sia migliore e peggiore del film muto. Arte in ogni modo, sicura, limpidamente espressa con la necessaria collaborazione di elementi nuovi per la vita dello schermo ed un adattamento a forme nuove di vita dalle quali i cineasti sapranno far sorgere un avvenire migliore e nuovo.

Senza dubbio l'avvento del film sonoro ha sbalestrato da principio tutti i produttori i quali han tentato di portare di colpo sullo schermo — avvalendosi dei mezzi fonici offerti dalla nuova tecnica — quelle forme di rappresentazione che sembrano le più vicine all'anima delle folle per quanto riguarda lo spettacolo che appariva simile: il teatro! Ecco le riviste, ecco le cine-operette, ecco i drammi giudiziari! Ma si è trattato più che altro di un tentativo inteso a ricercare quali fossero le effettive possibilità dello schermo sonoro e parlato. Se anche l'esperimento non sia riuscito in modo confacente non è il caso di supporre — per quanto riguarda il futuro — che la marcia ascensionale di perfezionamento debba essere lenta.

E dico questo anche e specialmente riferendomi a quel che l'Alberti afferma circa la cinematografia nazionale. Perché affermare (e con quale diritto?) che sia preferibile contentarsi degli scarti stranieri invece delle nostre produzioni? L'Italia non è un paese da scarti, prima di tutto! L'Italia non ha mai avuti gli scarti dell'industria cinematografica mondiale secondariamente! L'Italia ha viste le maggiori e migliori pellicole straniere così come dovunque sono state proiettate! Ed è triste che da noi stessi si elevi una voce atta quasi a farci figurare come un paesello di provincia dove non sia consentito ammirare, vedere, giudicare, comprendere quel che oltre frontiera si viene producendo! Potrei dire all'Alberti che molte delle pellicole (fra le 39 citate) che egli afferma non essere mai state visionate in Italia (per colpa, evidentemente, dell'istituto della censura) lo sono state! Sono cadute irrimediabilmente perchè contrarie all'istinto ed alla volontà del pubblico! Altre non sono state mai sottoposte a revisione cinematografica forse perchè le case produttrici non avevano da noi un'adatta organizzazione di lancio; altre ancora sono state lanciate o stanno per esserlo con titoli diversi da quelli enunciati dall'Alberti. Ma non parliamo, per carità, di paese da scarti!

In Italia si è formata una coscienza cinematografica di critica, di esame talvolta appassionato, di entusiasmo sano che pochi paesi hanno. In Italia abbiamo visto un Capo del Governo (della forza spirituale, morale, intellettuale del Duce) interessarsi ai problemi del cinema con tale passione, con tale animo, con tale volontà creativa da non avere il più lontano confronto con gli statisti di oltre frontiera ed oceano.

In Italia abbiamo visto un Ministro delle Corporazioni giovane, vibrante di fede e di entu-

siasmo, intellettuale nel più alto senso della espressione, dare tutto se stesso per la creazione di una nuova industria, per indirizzare l'industria stessa verso orizzonti alti e nobili, per conferire ad essa — pur attraverso le difficoltà della crisi economica mondiale — l'appoggio pratico, realistico dello Stato.

Ed in Italia si è fatto moltissimo ed è sommamente triste il constatare che un uomo di sicuro ingegno come l'Alberti voglia, con poche parole, far giustizia sommaria dei primi esperimenti compiuti, scrivendo sopra una rivista autorevolissima. In Italia si è fatto quanto poteva sembrare lontano da ogni possibilità. Sia pure ricalcando (per le necessità economiche e finanziarie alle quali ho fatto cenno poc'anzi) le orme di quello che si era compiuto e tentato oltremare ed oltre confine, si è giunti a formare un attrezzamento industriale perfetto, audace, completo, mirabile, tale da consentire ogni più rosea speranza perchè si è visto che in fatto di tecnica, di possibilità sonore, di realizzazioni artistiche, di concezioni scenografiche molto e molto poteva essere compiuto da noi.

Principalmente in Italia si è rotto l'incantesimo della *impossibilità di poter fare!* Per troppi anni chiunque parlava di nascita o rinascita, chiunque affermava le possibilità di vita di una nostra industria cinematografica era ritenuto o uno speculatore (se direttamente interessato) o un idealista ed illuso.

Per il clima nuovo che si è costituito, per l'esempio di organizzazione tecnica che si è compiuto, per l'appoggio lungimirante ed intelligente dello Stato, per l'interesse di uomini politici di primo piano, oggi la vecchia concezione è infranta. Da noi si può benissimo fare del cinema; da noi possono benissimo sorgere parecchie case, parecchi gruppi che dimostrino vitalità e sani intenti; da noi si può fare del cinematografo se si parte dal duplice concetto: industria sana ed onesta da una parte ed arte e comprensione delle necessità spirituali dall'altra.

Invece di giudicare sommariamente le prime pellicole prodotte e con esse tutta una industria risorgente con entusiasmo non sarebbe stato più equo e giusto esaminare il problema che si era risolto: quello cioè di avere dotata l'Italia di un primo possente mezzo industriale atto a permettere una nuova produzione sonora nettamente nazionale. Quello di constatare come, sin dai primissimi esperimenti, tutte le difficoltà tecniche erano state superate e vinte? Quello di constatare come anche da noi si fosse maturato in fatto di cinema uno spirito completamente nuovo?

Perchè giudicare *grosso modo* senza pensare alle gravissime difficoltà che era necessario sormontare tanto più data la ristrettezza del mercato di sfruttamento interno? Il successo popolare per le prime pellicole italiane non ha voluto — forse — attestare la riconoscenza della Nazione per lo sforzo che audacemente si compiva e si realizzava più che far risaltare il valore intrinseco di esperimenti?

E perchè — in luogo di collaborare e cooperare amorevolmente come han fatte le supreme autorità politiche e gli esponenti del mondo intellettuale

allo scopo di rendere sempre migliori e perfetti gli esperimenti — abbandonarsi alla critica negativa e definitiva?

E perchè non attendere prima di emettere giudizi? Bastava assumere qualche informazione per sapere che dagli stabilimenti italiani stavano proprio per sortire dei « drammi paesani » come quelli auspicati dall'Alberti stesso! *Terra Madre* realizzata da Blasetti e *Mare* da Bragaglia!

E perchè condannare spietatamente i direttori di scena italiani che oltre frontiera han prodotto negli ultimi anni pellicole che (le abbiamo viste proprio in questi giorni) senza dubbio alcuno, pur non essendo dei capolavori, possono benissimo tenere testa a molta produzione di case ricche a miliardi e dotate di una attrezzatura mondiale di sfruttamento?

E perchè non apprezzare ed incoraggiare l'audace gesto produttivo di piccoli gruppi che pur sono stati capaci di darci ultimamente soggetti degni della migliore attenzione?

E perchè — prima di annunciare senz'altro la morte di ogni iniziativa intesa a perfezionare il gusto e lo spirito — non informarsi se veramente i Cine Clubs erano morti e sepolti? Bastava attendere qualche giorno per constatare — invece — come tali organismi esistessero, come il ritardo nella loro opera fosse dovuto unicamente al desiderio di perfezionare l'organizzazione e renderla più seria e fattiva prima di cominciare ad agire. Bastava attendere per constatare come a tali istituzioni legassero — con spirito degno della più alta ammirazione — il loro nome e la loro attività uomini politici giovani, ricchi di energia e di volontà, pieni di fede e di entusiasmo nell'avvenire cinematografico della Patria, unitamente a tecnici del cinematografo, a competenti, artisti, letterati!

Non è consentito di essere severi eccessivamente in una linea di criticismo che non ha ragione di essere solo che si pensi come nulla esiste e può esistere al mondo che sia — dalle origini — definitivamente ed immutabilmente perfetto. Ogni creazione rappresenta uno sforzo, nella vita materiale e nella vita spirituale ed intellettuale dei popoli. Perchè non seguire pertanto le vie della creazione, che sono perfezione graduale, desumere dal poco iniziale quello che possa essere l'avvenire ed attendere che i fatti — e solo i fatti — giustifichino la critica rovesciando la situazione e concedendo l'ipotesi ottimista al posto della negativa?

⊙

Le vie della rinascita cinematografica sono tutt'altro che agevoli. Nella sua vita poco più che trentennale lo schermo ha fatta un'ascesa prodigiosa per quanto riguardava la pellicola muta. Forse la stessa fioritura che si è avuta negli ultimi anni ha peccato in eccesso perchè oltre i limiti cui si era giunti sarebbe stato arduo facilmente arrivare. Con l'avvento della nuova forma di spettacolo (insisto: *nuova forma di spettacolo!*) che ha coinciso con la crisi economica mondiale, lo schermo ha dovuto mutare radicalmente le sue posizioni di battaglia e le sue concezioni di arte. E' dovere di tutti attendere e collaborare! La critica negativa, la critica demolitrice non appartengono ai popoli forti!

LUCIANO de FEO

*Direttore generale  
dell'Istituto Internazionale  
della Cinematografia Educativa.*

Il teatro lirico in Italia e all'estero

## CRISI DI CANTANTI O CRISI DI MUSICISTI?

(Dieci minuti di conversazione  
col maestro Marinuzzi)

Una conversazione con Gino Marinuzzi sulle cose del teatro lirico presenta, con le sue difficoltà d'ordine materiale, un notevole atto di bravura da parte di chi, poi, dovrà ordinare e dar veste letteraria al colloquio quasi sempre svolto tra le quinte del palcoscenico o tra i leggi dell'orchestra nei dieci minuti di riposo di una prova. Di tal che, quando non sono gli scenografi o i macchinisti a spezzarti in bocca le domande a furia di rabbiose martellate, sono gli strumentisti col loro preludere ozioso e molesto che t'impediscono d'udire quel che risponde il maestro. Ma l'argomento è interessante e le parole di Marinuzzi, quando anche intramezzate e sopraffatte da strepiti e da voci, da suoni e da rumori, meritano di essere raccolte e meditate da quanti si affannano a trovare una medicina per tutti i mali che affliggono il teatro d'opera girando, come l'asino cieco che tira l'acqua dal pozzo, intorno al punto morto della crisi di produzione e d'interreti.

©

Se il maestro, però, non nasconde il suo roseo ottimismo pei cantanti, di cui prevede un prossimo e promettente rifiorire, affaccia qualche fondata riserva su quello che il teatro ci riserva in quanto a partiture, a suo dire, ancora e sempre più in dissidio coi gusti del grosso pubblico rimasto, in fatto di musica teatrale, al più puro Ottocento.

A questo proposito, Marinuzzi non dice troppo e lascia che il suo interlocutore interpreti come meglio crede il suo pensiero. A mio avviso, lo spettatore che paga fior di quattrini la sua poltrona a teatro e vi si adagia in abito da sera dopo un buon pranzo, chiede solo e sempre arie, romanze e duetti cantati a regola d'arte da cantanti di cartello. Tutti i problemi musicali, che tengono in ansia artisti e musicologi, lo lasciano indifferente, e, anzi, qualche volta, riescono persino a irritarlo. E' un equivoco dal quale difficilmente si riuscirà a tirarlo fuori se non dopo un periodo d'educazione musicale intensa e assidua, per lo meno quanto intensa e assidua è stata l'educazione sportiva di questi ultimi anni.

Tutto ciò che, a suo modo di pensare, tradisce i canoni dell'opera in musica ricalcata sugli schemi del melodramma, incontra il suo più irridu-

cibile disappunto che, quasi sempre, si risolve disertando gli spettacoli lirici, sicché gli impresari o si rifanno sul vecchio repertorio o sono costretti a chiudere bottega. Il male, osserva il maestro Marinuzzi, è assai più diffuso e profondo di quanto non si creda, e, se ne toglia qualche tentativo realizzato all'estero con esito assai incerto, si può dire che dovunque esista una scena lirica si precisa questa necessità d'indole artistico-finanziaria che, novantanove volte e mezzo su cento, viene risolta su due piedi buttando a mare tutto quello che puzza di novità. Non bisogna credere, però, che tutte le novità sarebbero da accettarsi ad occhi e orecchie chiusi così come non si potrebbe accettare in blocco il vecchio repertorio senza sfrondarlo, e generosamente, di quegli spartiti di cui il tempo, che anche come critico d'arte è galantuomo, ha già fatto giustizia. Occorre saper trovare una via di mezzo, che, senza troppo concedere al pubblico avvezzo ancora a confondere il teatro-arte col teatro-passatempo, dia giusto posto ai capolavori dei nostri grandi operisti, ma faccia largo anche ai giovani ascoltando quel che hanno da dire, incoraggiandoli, spronandoli, indulgendo ai loro errori ed esaltando le loro possibilità. Da parte loro, gli industriali del teatro rispondono che siffatti tentativi costano un occhio della testa, ed oggi ne perdi uno domani un altro, si rischia di diventar ciechi del tutto. E non hanno torto.

Nella compilazione dei programmi del Teatro Reale dell'Opera — aggiunge il maestro Marinuzzi — abbiamo studiato appunto di contemperare queste diverse tendenze includendo tra le novità qualcuna che, per i suoi caratteri artistici sostanziali, meritasse di essere conosciuta anche se gli intangibili diritti della « cassetta » avessero a soffrirne. L'organizzazione di questo Teatro, che è una delle più perfette e moderne, non può tener conto degli incassi come indice assoluto di riferimento per la scelta delle nuove opere da allestire. Le finalità che le massime scene romane si propongono non sono di carattere grettamente finanziario ché, in tal caso, non risponderebbero agli scopi per cui quel Teatro venne, sotto gli auspici del Governo Fascista, riportato a nuova e più sontuosa dignità d'arte.

Ma, d'altra parte — e l'osservazione è di chi scrive — abbiamo visto che, salvo qualche eccezione, le « novità » presentate in questi ultimi anni sono giunte arrancando alla terza rappresentazione, quand'anche precedute dagli squilli argentinetti delle trombe della fama.

In quanto ai cantanti, ripete il maestro, non c'è da allarmarsi. Le voci ci sono e basta addestrarle, educarle e affinarne le possibilità togliendo loro gli immancabili vizi di scuola che son peggio dei vermi roditori che mangiano tutta la polpa succosa del frutto. L'Italia, per grazia di Dio, ha un patrimonio canoro di prim'ordine, in-

vidiato e conteso all'estero stesso con mezzi non troppo chiari e precisi. I casi recenti del « Colon » di Buenos Aires, costituiscono un esempio su cui converrebbe meditare a lungo. Dopo decenni di incontrastata dominazione italiana, quel teatro sembra cedere, ora, a prevenzioni e ad intrighi chiudendo le porte ai nostri artisti che pur gli dettero lustro e dignità d'arte. Non ragioni d'indole finanziaria consigliano un voltafaccia così improvviso, chè il pubblico argentino non chiede nè ama che il « bel canto » italiano, ma solo meschine e utilitarie competizioni locali avvelenate da incomprensibili livori di fazioni e di chiesuole. In altri termini, e credo di avere interpretato il pensiero del maestro, son certo che egli non si meraviglierebbe se il « Colon » richiamasse i nostri cantanti e riportasse alla ribalta il nostro repertorio, come forse non si meraviglierebbe nemmeno se apprendesse che la minacciata discesa in massa della tedescheria si avverasse, e che per una stagione — una sola, chè gli argentini son di talento e di gusto latino e non si prestano al gioco altrui per troppo tempo — le scorie e i relitti degli « statopern » di Berlino o di Vienna andassero ad gargarizzare innanzi alla platea del massimo teatro sud-americano. Ma Gino Marinuzzi, nel proporsi il problema dell'arte italiana all'estero, ne scorge i caratteri di estrema e delicata gravità, ma lo risolve con la più sorridente bonomia: « Peggio per loro — esclama levando le braccia come per dar l'attacco a un « fortissimo » della sua orchestra — peggio per loro che non avranno opera, cantanti e maestri italiani, vale a quanto dire degni della grande tradizione artistica che è nostro esclusivo e più puro retaggio. Per conto mio e per quanto la cosa mi riguarda, ho in animo di riposare.... lavorando, cioè voglio, appena terminata la stagione di Roma, dar l'ultima mano alle mie *Bande nere* che aspettano i tocchi definitivi per apparir sulle scene italiane, e, poi, dirigerò dei concerti. Ho letto in questi giorni tanta bella musica nuova che mi propongo di far conoscere quanto prima. Ho, sott'occhio, per esempio, una sinfonia per *jazz-band* di George Gershwin: un lavoro originalissimo e di grande serietà di intenzione, immaginate che l'orchestra.... ».

⊙

Ma l'orchestra, non quella che dovrebbe seguire la sinfonia jazz-bandista, ma quella che sta provando la *Vedova scaltra* di Wol-Ferrari, attende il suo direttore che chiacchiera con me. I dieci minuti di riposo son passati e, per chi non lo sa, ogni secondo che passa son centinaia di lire che se ne vanno. Di questi tempi, con la crisi del teatro, non so se mi spiego....

SILVINO MEZZA

## Il nuovo codice penale e le contravvenzioni dello spettacolo

Rilevanti innovazioni ha portato il nuovo codice penale nella materia relativa alle contravvenzioni interessanti le industrie dello spettacolo.

Non sarà, pertanto, inutile esaminarle brevemente.

Incominciamo dalle sanzioni stabilite contro i disturbatori.

Sono note le polemiche che, al riguardo, sono sorte recentemente, e non in campo solamente giuridico: ad eliminare queste e ad evitare ogni possibile incertezza interpretativa, il legislatore, all'art. 659 del nuovo codice, ha stabilito, integrando le norme del vecchio art. 457, che chiunque, mediante schiamazzi o rumori, ovvero abusando di strumenti sonori o di segnalazione acustica, ovvero suscitando o non impedendo strepiti di animali, disturba... gli spettacoli, i ritrovi o i trattenimenti pubblici è punito con l'arresto fino a tre mesi e con l'ammenda sino a L. 3000.

La legge, come si vede, è severa e... gli sciacalli sono avvertiti.

⊙

Gli art. 666, 667 e 668 del nuovo codice (di cui solo il primo trova in parte riscontro nell'articolo 448 del codice abrogato) sono, invece, ispirati alla necessità di tutelare penalmente l'interesse di evitare il danno che, per l'influenza esercitata dagli spettacoli sulla moralità, sulla educazione e, talvolta, sull'ordine pubblico, può derivare da rappresentazioni o da trattenimenti non controllati dalla autorità.

Il T. U. delle leggi di pubblica sicurezza, agli art. 67 e segg., e il Regolamento 21-I-1929 N. 62, agli art. 116 e segg., regolano compiutamente tale interesse. Solo alcuni, però, dei divieti della legge speciale trovano posto nel nuovo codice; e ciò in conseguenza del criterio generale che ha indotto il legislatore ad eliminare dal codice le contravvenzioni che non hanno carattere strettamente giuridico o che si riferiscono a materia in continua trasformazione.

Per tali motivi furono, ad esempio, escluse dal nuovo codice le sanzioni relative al divieto di impiego dei minori in rappresentazioni teatrali o cinematografiche, sanzioni previste, invece, all'articolo 750 del progetto preliminare.

Stimiamo, per altro, superfluo, rilevare in proposito che, là dove le violazioni della legge di pubblica sicurezza non vengono punite dal nuovo codice penale, è sempre applicabile la sanzione punitiva generica prevista dall'art. 16 del ricor-

dato T. U. (arresto fino a tre mesi o ammenda sino a L. 2.000).

⊙

I citati articoli 666, 667 e 668 trovansi riportati sotto titolo generico di « contravvenzioni concernenti la vigilanza su talune industrie e sugli spettacoli pubblici ». Sotto lo stesso titolo sono anche previste, all'art. 665, sanzioni per le agenzie di affari e gli esercizi pubblici non autorizzati o vietati: tali sanzioni, però, riguardano unicamente gli esercizi pubblici indicati dall'art. 84 del T. U. di pubblica sicurezza e dagli art. 170 e 171 del Regolamento, e non, quindi, i locali di pubblico spettacolo.

Per questi dispone, invece il successivo art. 666, il quale stabilisce (riferendosi all'art. 67 del T. U. di P. S.) che, chiunque in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico, dà spettacoli o trattenimenti di qualsiasi natura, o apre circoli o sale da ballo o di audizione, è punito con l'ammenda da L. 100 a 5000. Se la licenza è stata negata, revocata o sospesa, la pena è dell'arresto fino ad un mese.

Il vecchio codice prevedeva, all'art. 448, nella prima ipotesi una ammenda da L. 10 a L. 100 e nella seconda l'arresto fino a 15 giorni e l'ammenda da L. 50 a L. 300.

⊙

La crescente diffusione e importanza degli spettacoli cinematografici giustifica la previsione, sancita dall'art. 667 del nuovo codice penale, di fatti contravvenzionali relativi alla abusiva esecuzione in pubblico di azioni destinate ad essere riprodotte col cinematografo ed alla fabbricazione o al commercio di pellicole cinematografiche.

Tale norma, che ha riferimento agli art. 73 e 74 del T. U. di P. S. e non trova riscontro in disposizioni del codice abrogato, stabilisce che chiunque fa eseguire in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico azioni destinate ad essere riprodotte col cinematografo, senza averne dato preventivo avviso all'autorità, è punito con l'ammenda da L. 1000 a L. 5000.

Alla stessa pena soggiace chi fabbrica, introduce nel territorio dello Stato, ovvero esporta o fa comunque commercio di pellicole cinematografiche senza averne dato il preventivo avviso all'autorità.

{ Se alcuno dei fatti preveduti dalle disposizioni precedenti è commesso contro il divieto dell'autorità, la pena è dell'arresto fino a un mese.

Stimiamo superfluo rilevare che la contravvenzione si verifica anche se la ripresa cinematogra-

fica, l'importazione e l'esportazione delle pellicole non hanno fine di lucro.

Ricordiamo, infine, che ove trattasi di pellicole oscene si rientra nel reato di cui all'art. 528, per il quale il legislatore prevede la reclusione da tre mesi a tre anni e la multa non inferiore a Lire 1000.

⊙

L'art. 668 riguarda, invece l'ipotesi di rappresentazioni teatrali o cinematografiche abusive, e stabilisce, in riferimento agli art. 72 e 75 del T. U. di P. S., che chiunque recita in pubblico drammi o altre opere, ovvero dà in pubblico produzioni teatrali di qualunque genere, senza averli prima comunicati all'Autorità, è punito con l'arresto fino a sei mesi o con l'ammenda fino a lire 3.000. Alla stessa pena soggiace chi fa rappresentare in pubblico pellicole cinematografiche, non sottoposte prima alla revisione dell'autorità.

Se il fatto è commesso contro il divieto dell'autorità, la pena pecuniaria e la pena detentiva sono applicate congiuntamente.

Il fatto si considera commesso in pubblico quando sia stato commesso in luogo pubblico o aperto al pubblico e in presenza di più persone o in una riunione che, per il numero degli intervenuti, o per lo scopo od oggetto di essa abbia carattere di riunione non privata.

Qualora trattasi di spettacoli osceni si applica la sanzione del già citato art. 528 C. P.

⊙

{ Sotto altro titolo infine, e precisamente in tema di contravvenzioni concernenti l'incolumità pubblica, il nuovo codice penale, all'art. 681, commina speciali sanzioni per l'apertura abusiva di luoghi di pubblico spettacolo e trattenimento.

Tali disposizioni trovano riscontro nell'art. 447 del vecchio codice ed hanno riferimento al divieto di che all'art. 78 del Testo Unico di P. S.

Stabilisce in proposito il legislatore che chiunque apre o tiene aperti luoghi di pubblico spettacolo, trattenimento o ritrovo, senza avere osservato le prescrizioni dell'autorità a tutela dell'incolumità pubblica, è punito con l'arresto fino a 6 mesi e con l'ammenda non inferiore a L. 1000.

L'inosservanza delle prescrizioni si riferisce a quelle che siano state poste o disposte dall'autorità di pubblica sicurezza e per essa dalle Commissioni di vigilanza sui pubblici spettacoli.

Per la stessa contravvenzione, l'art. 447 del vecchio codice prevedeva l'arresto fino ad un mese e l'ammenda, la quale ultima, in caso di recidiva, non poteva esser inferiore a L. 300.

FRANCESCO de TIBERIS.

L'ultimo film di Chaplin «Le luci della città» è stato acquistato per la Germania per due milioni di marchi.

# CHARLIE CHAPLIN



Il bastoncino magico. — Un colpo "muto", e due milioni sonanti.

## La sua vita

Il vero nome di Charlie Chaplin è Charles Spencer Chaplin. Il più grande artista dello schermo che vanti la nostra epoca nacque a Londra il 16 aprile 1889. I suoi genitori erano inglesi; c'è chi sostiene che fossero oriundi dell'oriente europeo pel fatto che il nome non sarebbe altro che una corruzione di Chaliapin, nome russo; comunque, e questo è certo, erano ebrei, ed entrambi attori: suo padre che si chiamava anche egli Charlie Chaplin era un vecchio attore, uno dei favoriti del pubblico londinese, e fece la sua prima apparizione in America in un *music-hall* di New York nel 1890. Il piccolo Charlie rimase orfano ben presto, suo padre, essendo improvvisamente morto quando non era ancora giunto all'apice della sua carriera teatrale.

Anche la madre di Chaplin era una buona attrice, che si era fatta un nome cantando nelle famose operette di Gilbert e Sullivan e poi nel nuovo genere di moda: il *vaudeville*.

E fu sua madre a presentare Charlie al pubblico, in una parte in cui essa doveva apparire con un bambino nelle braccia.

«— Mi sono spesso domandato — dice Charlie Chaplin — se avrei avuto mai un qualsiasi successo nella pantomina senza l'influenza di mia madre. Essa era la più meravigliosa imitatrice che abbia mai visto in vita mia.

Quando mio fratello Syd ed io eravamo ancora dei piccoli mocciosi e abitavamo in un quartiere povero di Londra, in fondo a Kemington Way, mia madre amava restare delle ore intere alla finestra a guardare nella strada ed a riprodurre con le mani, con gli occhi e con la fisionomia tutto ciò che accadeva laggiù. E non si arrestava mai. Spiando i suoi gesti ed osservandoli io ho appreso non solo a tradurre le mie emozioni, con le mani e con le linee del viso, ma altresì a studiare l'umanità. La sua potenza di osservazione aveva qualcosa di soprannaturale.

Questo modo di osservare la gente è l'insegnamento più prezioso che io ho ricevuto da mia madre, perchè grazie a questo metodo io sono giunto a sapere quali sono le cose che si ritengono maggiormente ridicole».

Ancora molto giovane Charlie si dedicò al teatro, entrando a far parte di una *troupe* di otto

ballerini detti «Gli otto giovani di Lancashire», ma si distinse ben presto per il suo spirito imitativo che lo spingeva ad eseguire gustose «macchiette» e parodie di personaggi in voga che era spesso chiamato a rappresentare. Poi Charlie piccolo danzatore lavorò per parecchio tempo nel Circo *Transfield* a Middlesbrough in Inghilterra e fu lì che conobbe il clown *Rabbit* che gli fece venire la voglia di fare l'attore.

«Prima di incontrare il clown *Rabbit* — dice Charlie — io non avevo mai pensato di fare l'attore. Ero piccolo, grassoccio e mio fratello Syd aveva l'abitudine di stuzzicarmi dicendomi: «Un giorno o l'altro, diventerai un attore comico». Questo mi faceva andare su tutte le furie, perchè io a quell'epoca, volevo diventare un grande tragico».

Nel 1906, a 17 anni fu scritturato dalla compagnia di pantomime *Fred Karno* con la quale andò in America e nel 1910 debuttò al «*Music Hall American*» posto fra la 42ª strada e l'VIII Avenue dove ora si trova uno dei tanti teatri della *Loew Metro*. Ritornò ancora in America con la stessa compagnia per quattro o cinque anni.

«La parte migliore del mio mestiere — è ancora Charlie che parla — l'ho appresa a Londra nella compagnia di pantomima di Fred Karno. Questi nel suo spettacolo manteneva tutte le tradizioni classiche dell'*humour* nel circo, alternando le acrobazie, le buffonate con riso tragicomico e melanconia che purificavano l'interpretazione degli artisti, gli *sketches*, le danze, i salti, dando un insieme fuso e completo con l'argomento di quella pantomima inglese che non è mai stata uguagliata.

Ladri di biciclette, giocatori di bigliardo, ubriachi che rincasano a tarda ora, lezioni di boxe..., il rovescio di una scena di *music-hall*..., il cantore che è pronto a cantare ma che non vi riesce mai..., il prestidigitatore che fallisce tutti gli esercizi, tali erano alcuni dei temi senza fine dei quadri offerti dal programma del *comic-show*, dello spettacolo comico inglese, della pantomima, infine, del 19° secolo. Vi era in tali spettacoli un ritmo incredibile ed una potenza di sintesi che erano il risultato di una mescolanza abilmente eseguita.

Con la compagnia di Fred Karno io lavorai co-

scienziosamente in un repertorio che mi dava il senso preciso di una tecnica netta e suggestiva. Me ne sono servito più per il mio lavoro *Charlie e l'ombra nel monologo cinematografico: Un A. M. e ne Il Circo* ».

### La sua produzione

Le sue prime apparizioni in cinematografo ebbero luogo con la ditta *Kessel e Bamman* di Filadelfia: la compagnia della *Key Bee Film*.

Fu Morris Gest che persuase Mack Sennett di affidargli l'interpretazione di un lavoro presso la compagnia *Keystone* dove Sennett lavorava e fu allora che Chaplin venne realmente scoperto da tutti « i bambini del mondo » la cui età va dagli otto agli ottant'anni.

Ciò avveniva nel 1912. In quest'epoca infatti Chaplin firmò un contratto colla « *Keystone Film Company* » per la durata di un anno e collo stipendio di 150 dollari la settimana. Egli, ispirando la sua produzione ad una nuova idea divenne ben presto il più grande successo della *Keystone*. Attraverso i suoi lazzi e le sue buffonerie, Charlie dava al pubblico una sottile impressione di vera arte che elevava il suo lavoro dalla « routine » clownesca e che ne ha fatto a poco a poco il più grande attore comico dei nostri giorni. I suoi buffi piccoli piedi storti hanno percorso rapidamente la via della fortuna e del vero e definitivo successo. ]

Ben quaranta film di corto metraggio, girati sotto il controllo di Mack Sennett sono il frutto di un anno di lavoro presso questa compagnia e tra di essi si possono ricordare: « *I facchini addetti al trasporto dei pianoforti* », « *Il meccanico* », e « *Patè e dinamite* ».

Abbandonata la *Keystone* alla fine del 1913 Chaplin passò alla *Essanay*, vi restò due anni e girò, sempre più perfezionandosi, films come: « *Charlot in banca* », « *Charlot campione* », « *Marinaio per forza* » e « *Carmen* ».

Nel 1916 lavorò per la « *Lone Star Mutual Co.* » e produsse con Edna Purviance, 12 films molto più importanti che i precedenti, tra i quali ricordiamo: « *Il vagabondo* », « *Il pompiere* », « *L'emigrante* » e « *Charlot evade* ».

Nel settembre 1917 iniziò per la « *First National* » una serie di otto films denominata: « *Il gruppo del milione di dollari* » perchè tale cifra fu pagata a Chaplin dalla « *First National* ». Questo gruppo doveva essere portato a termine, per contratto, in 18 mesi, invece Chaplin impiegò 5 anni per realizzarlo. Questo gruppo comprende otto pellicole che nomineremo secondo l'ordine della loro prima visione in America:

« *A dog's life* » (*Vita da cani*) nel 1918; « *Shoulder Arms* » (*Charlot soldato*) e « *Sunnyside* » (*Un idillio in campagna*) nel 1919; « *A day's pleasure* » (*Un giorno di festa*) nel 1920; « *The Kid* » (« *Il monello* ») in cui si rivelò quel grande piccolo attore che si chiama Jackie Coogan che fu « coperto » da Chaplin in un music-hall di Los Angeles per una fortuita combinazione e « *The Idle Class* » (*La maschera di*

*ferro*) nel 1921 e « *The Pilgrim* » (*Il Pellegrino*) nel 1922 (1).

Nel 1918 Chaplin fondò la « *Charlie Chaplin Film Company* », e, primo fra gli attori del mondo cinematografico, acquistò il suo proprio studio — una pittoresca proprietà situata nel cuore di Hollywood — stimata oggi più di un milione di dollari.

Più tardi fu formata la « *United Artists Corporation* » in unione con Mary Pickford, Douglas Fairbanks e David W. Griffith. La « *United Artists* » sorse collo scopo principale di conservare ai suoi membri la più assoluta indipendenza e fino ad oggi Chaplin ha saputo conservarla. « *The big four* » (i quattro grandi) era la loro denominazione, ad essi si dovevano poi aggiungere in questi ultimi tempi Gloria Swanson, Dolores Del Rio, Samuel Goldwin, etc., etc.

Charlie Chaplin provocò una vera rivoluzione nella « maniera » cinematografica, col film da lui ideato e diretto, senza una importante partecipazione personale all'azione (vi appare appena come comparsa): « *A Woman of Paris* ». (*Una donna di Parigi*), eseguito nel 1923. Questo capolavoro (che rivelò al pubblico un altro attore scoperto e lanciato da Chaplin, il Menjou, il prototipo dello « snob » per molti anni, ma di cui, per nostra buona pace, non si sente più parlare) è servito di modello a cento altri lavori, che si sforzano tutti di riprodurre attraverso ingegnosi e sottili particolari e circostanze drammatiche, sia pure umane, il fascino insuperabile dello « scenario » di Chaplin, il valore di simbolo al quale esso assurge senza sforzo.

Chaplin stesso la definì: « l'opera più importante della mia carriera », ed aggiunse: « In « *A Woman of Paris* » ho fatto il possibile per fare vivere la mia invenzione di dare la vita non solo a degli eroi e a dei farabutti ma a degli esseri umani, uomini e donne, agenti con tutta la passione che Dio ha dato loro ».

Anche questo film non ci è stato dato di gustare nella sua interezza per l'eccessiva « proderie » della censura di quell'epoca.

Il 1924 ed il 1925 furono dedicati da Chaplin alla realizzazione di quella « *Febbre dell'Oro* » che

(1) Molti films di Chaplin tra quelli sinora nominati sono stati proiettati in Italia con dei rimaneggiamenti, adattamenti, riduzioni e congiunzioni che non sempre si possono chiamare riuscite. A parte il fatto assolutamente arbitrario, che non ci ha dato modo di seguire come avremmo voluto le varie tappe della laboriosa e luminosa carriera di questo « grande », noi non crediamo all'affare che si pretende di aver fatto da parte dei noleggiatori ed esercenti: il pubblico non ha capito niente e molto spesso è caduto in madornali errori, con evidente danno degli esercenti, *in primis*, e dell'autore, del quale, è notorio, si ha il dovere di rispettare il frutto del proprio lavoro e del proprio ingegno.

Vorremmo perciò che qualcuno prendesse l'iniziativa di presentare il « vero Chaplin » cioè la sua produzione in ordine cronologico, con i titoli originali (!!!) e nella sua integrità e siamo certi che oltre alla originalità della presentazione si dovrebbe registrare un ottimo affare, oggi, che tutti si lamentano della crisi ma non sanno trovare un'idea geniale, perchè, purtroppo l'abitudine del facile guadagno li ha intorpiditi.

costituisce fino ad oggi il più grande successo cinematografico.

Venne poi « *Il Circo* » la cui idea nacque nella mente di Chaplin immediatamente dopo che la « *Febbre dell'Oro* » era stata lanciata a New York, verso la fine del 1925, « *Il Circo* » fu iniziato nel gennaio 1926 e progredì con una certa regolarità fino al novembre del 1927, epoca in cui ebbero luogo le note controversie matrimoniali con la capricciosa Lita Grey, sua seconda moglie.

Charles Spencer Chaplin ha un temperamento da vero uomo di genio, e, naturalmente con un divorzio in corso e con le altre allegre trovate del puritanismo americano e delle potentissime leghe femminili, sospesi sul suo capo come la famosa spada di Damocle, gli era impossibile quella concentrazione spirituale a lui, più di ogni altro necessaria, per il suo metodo di creare gli scenari per il suo lavoro a mano a mano che questo progredisce per il suo doppio ruolo di attore e direttore.

Perciò attese l'esito della lite e non appena si liberò dalle preoccupazioni, il lavoro fu ripreso ed « *Il Circo* » fu trionfalmente presentato in tutto il mondo nel 1928.

### “Le luci della città»,

Questo è il secondo film che il grande attore ha prodotto per la « *United Artists* » e costituisce un successo non minore del precedente, pari cioè alla grande attesa che aveva preceduto la prima visione del film in tutto il mondo. Peculiare particolarità di questo furbissimo e genialissimo attore è quello di saper creare un'atmosfera frenetica di curiosità intorno ai lavori ch'egli prepara. Si ricorda la grande attesa per il film « *Il circo* »; oggi è la volta del film già ultimato « *City Lights* (Le luci della città) » e di cui parlano già tutti i giornali del mondo.

### Le sue idee sul sonoro e sul parlato

Anche per questo film gli sono occorsi due anni per portarlo a termine, dando così modo a tutte le fantasie di sbizzarrirsi nelle invenzioni più inverosimili ed arbitrarie sul contenuto del film, gl'intendimenti di Charlot, sul suo atteggiamento nei confronti del film parlato, ecc.

A tale proposito Charlot nel presentare il suo ultimo film a New York fu costretto a fare le seguenti dichiarazioni:

« Il film parlato mi entusiasma e mi irrita nello stesso tempo. E' un genere che durerà, ma sotto forma diversa della forma attuale. Per ora il pubblico si interessa ai *talkies* come ad un gioco nuovo, come si interessa a tutte le novità, senza accorgersi della povertà dei risultati artistici. I direttori, infatti, per ora, si sforzano soltanto di riunire il realismo del film con la tradizione convenzionale del teatro. Ora questo dà origine ad un prodotto bastardo. Secondo me, è molto più preferibile legare strettamente la pantomima alla

musica. In un certo senso, però, nel cinematografo, è sempre stato così: il realizzatore di un film muto indicava in generale la musica che riteneva più adatta allo sviluppo dell'azione. Ma, in pratica, ciò non avveniva quasi mai, perchè, soprattutto nelle piccole sale, il pianista o la pianista suonava tutto ciò che le veniva in mente, senza curarsi della scena che si svolgeva sullo schermo.

Ora, con il film sonoro, si può scegliere una volta per sempre la musica di accompagnamento e, siccome questa musica sarà fissata con un processo meccanico, la sua riproduzione sarà la stessa sia nelle sale più lussuose, sia nelle sale più umili. Questa realizzazione costituisce un progresso inestimabile.

Se in « *Le luci della città* » non mi sono servito del dialogo, ho voluto invece che l'accompagnamento orchestrale rispondesse a tutto quanto può esserci di perfetto. Non ho utilizzato melodie popolari. La mia musica vuole essere originale come è il film, di cui io immagino l'intreccio e studio tutti i particolari. Ho composto io stesso la musica in modo che essa si adatti esattamente al personaggio che io rappresento: ognuno dei miei gesti avrà la sua corrispondenza sonora e sarà sottolineato musicalmente.

Io credo di avere messo nel nuovo film le idee originali, che caratterizzano, d'ordinario, i miei altri films e sono certo dal punto di vista sonoro che « *Le luci della città* » conterranno tutte le novità, che il pubblico ha diritto di esigere da me. Tengo infine a dichiarare che ho voluto unicamente divertire gli spettatori, benchè si sappia da tutti che io ho un'idea fissa — la sola cosa fissa che si può scoprire in me in cui tutto si muove — ed è quella di realizzare films drammatici.

Quanto al film parlante, non crediate che io lo abbia evitato perchè ne avessi paura. Sono stato per lungo tempo attore di teatro: per 400 sere consecutive ho sostenuto a Londra, la parte di Billy, il boy sentimentale di *Sherlok Holmes* e fu in questa arte appunto, che ho imparato ad alzare gli occhi al cielo con soavità e compunzione, a passare dalla più grande tristezza a scoppi di risa improvvisi, a fare girare, nei momenti di attesa sotto il balcone della mia bella, il bastoncino di bambù. Per 900 sere poi al *Drury Lane* di Londra, sono stato il protagonista dello sketche « *L'ourang-outang sapiente* ». Forse è stato a forza di fare la scimmia sapiente davanti a migliaia di spettatori, sotto la accecante luce dei riflettori, che ho acquistato quella certa espressione di tristezza altera, propria degli uomini disillusi della società e quella mia aria stanca e disgustata.

Come si vede non mi manca l'esperienza del teatro. Solamente non ho voluto rinunciare alla eloquenza muta e alla bellezza della pantomima.

La didascalia proiettata sullo schermo resta d'altronde un mezzo ausiliario giustificato. E' ottica come il film e di conseguenza è logica ».

MARIANO CAFIERO.

ERMANNO-FALCONI NEL FILM "RUBACCHORI"



MARY KID

REALIZZATO ALLA CINE **DIREZIONE G. BRIGNONE**

RYBACVORI DI GROCCA  
ED. FALCONI-



DIR. ART. GUIDO BRIGNONE

S.A. Stefano Pittaluga



# La Camera dei Deputati e lo Spettacolo

## Una interrogazione, una risposta e una replica

Camera dei Deputati, tornata del 10 febbraio 1931-IX

(Siamo in tema lirico)

*Una interrogazione al Ministro delle Finanze è stata rivolta da ben 39 deputati. L'interrogazione tendeva a prendere due piccioni con una fava, come suol dirsi. I piccioni sarebbero, il primo, devoluzione del diritto erariale e demaniale a favore degli enti lirici non aventi scopi di lucro, e, il secondo, inclusione di una congrua rappresentanza del Sindacato Nazionale Fascista dei musicisti nei consigli direttivi degli enti lirici suddetti.*

*Riproduciamo nel testo stenografico la interrogazione dei 39 onorevoli amici della lirica (siamo lieti che sian parecchi), la risposta di S. E. Casalini, Sottosegretario alle Finanze, e la replica brillante, efficace, appassionata dell'on. Adriano Lualdi. Solo ci permettiamo di osservare molto sommessamente all'on. Lualdi che un po' di serenità non guasta quando si tratta di giudicare persone che fanno qualcosa di concreto. Con questo non si vuol mica rifiutare tutto quello che in proposito egli ha affermato; ma quando si parla a nome di tutti, come dalla tribuna di Montecitorio, un po' di misura è pur necessaria. L'on. Lualdi che è così autorevole musicista di misure dovrebbe intendersene.*

*E, sempre in tema di misura, ci sembra un tantino esagerato quell'aggettivo « congruo » con cui si chiede dai musicisti l'ingresso nei consigli direttivi degli enti lirici. Che forse un musicista è buono per ogni consiglio non basta? E se ogni consiglio ne dovesse avere due o tre, secondo i desideri degl'interroganti, (haimè vi troviamo anche gli onorevoli Marchi e Barattolo!) c'è pericolo che tutti i musicisti d'Italia (non sono poi mica tanti!) diventino degli amministratori di teatri o impresari ed allora « addio Muse! ». E' necessario, invece, che tranne quell'uno che potrà seriamente collaborare in seno ai consigli direttivi degli enti lirici, gli altri musicisti non si prendano tanto lavoro e tanta pena ma stian tranquilli a casa loro a comporre della bella e buona musica, perchè il teatro lirico italiano e, se volete, del mondo, ha bisogno più che di consigli, non sempre disinteressati, di buoni e saggi amministratori ed anche di belle opere, che, purtroppo, ancora si attendono.*

n. d. p.

PRESIDENTE. — L'ordine del giorno reca l'interrogazione degli onorevoli camerati Lualdi, Barattolo, Mulè, Amicucci, Serena Adelchi, Gianturco, Giuriati Domenico, Limoncelli, Mezzi, Mazzucotelli, Solmi, Josa, Maggi, Basile, De Francisci, Ciarlantini, Pierantoni, Oppò, Baistrocchi, Geremicca, Borriello Biagio, Cascella, Sansanelli, De Martino, Ducrot, Verga, Brunì, Di Marzo, Foschini, Re David, Postiglione, Borrelli Francesco, Elefante, Marchi, Di Giacomo, Bartolomei, Bifani, Borgo, Lojacono, al ministro delle finanze « sulla opportunità di estendere il provvedimento concernente la restituzione delle somme realizzate con l'ap-

*plicazione del diritto erariale e demaniale sui pubblici spettacoli, deliberato l'anno scorso a favore dell'Ente autonomo del Teatro alla Scala e in questi giorni proposto a favore del costituendo Ente autonomo di Firenze, ai teatri: Reale di Roma, San Carlo di Napoli, Carlo Felice di Genova, Regio di Torino in quanto tali teatri sono gestiti non a scopo di lucro, ed eventualmente ad altri primari teatri d'importanti città che creino nuove attività liriche non a scopo di lucro, ed in quanto siano, dagli stessi teatri — oltre che da quelli che fruiscono di sovvenzioni statali — osservate, per ciò che riguarda la sostituzione dei consigli direttivi e delle direzioni, le norme che furono oggetto anche di circolare da parte del Ministero delle corporazioni fin dall'ottobre 1928, norme miranti all'inclusione, nei consigli direttivi stessi, di una congrua rappresentanza del Sindacato nazionale fascista dei musicisti, al quale deve essere praticamente riconosciuto il diritto di intervenire in tutte le organizzazioni che svolgono nella Nazione attività musicali ».*

L'onorevole Sottosegretario di Stato per le finanze ha facoltà di rispondere.

CASALINI, Sottosegretario di Stato per le finanze. — Il provvedimento, col quale fu consentita in favore dell'Ente autonomo Teatro della Scala di Milano la devoluzione del provento dei diritti erariali e del diritto demaniale introitati per gli spettacoli dati a cura dell'Ente stesso nel Teatro della Scala, fu consigliato dalla necessità dell'intervento dello Stato nel definitivo assetto finanziario del massimo teatro dell'arte lirica nazionale.

Quanto alla eccezionale estensione del provvedimento di favore in questione dell'Ente autonomo del Politeama fiorentino con decreto del luglio decorso essa trova la sua giustificazione nella opportunità di dare la possibilità di vita ad un Ente di nuova creazione di cui era vivamente sentita la mancanza in un centro eminentemente artistico quale la città di Firenze.

Ciò premesso devesi ora far presente che pur apprezzando l'opera veramente meritoria che per il decoro dell'arte lirica svolgono gli altri maggiori teatri lirici d'Italia, quali il Teatro Reale dell'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, il Regio di Torino ed il Carlo Felice di Genova, le presenti ben note condizioni del bilancio non consentono una ulteriore estensione delle accennate agevolazioni imponendo l'attuale momento finanziario una rigorosa difesa delle entrate.

Colgo l'occasione per informare gli onorevoli interroganti che giustamente si preoccupano delle condizioni in cui si svolge l'arte lirica in Italia, che la finanza crede opportuno accogliere intanto un'altra richiesta delle imprese, che gestiscono alcuni dei predetti massimi teatri circa la tassazione delle dotazioni o sussidi e contributi di privati oblatori ed amministrazioni civiche che sono molte volte necessarie per rendere possibile la gestione dei teatri. Finora tali introiti delle imprese erano colpiti dal diritto erariale del 10 per cento, ma quando l'impresa è costituita da un Ente che per la sua stessa natura, per i suoi statuti e per lo scopo per il quale è stato creato, non ha fine di speculazione, sembra equo che le doti siano esonerate.

Verrà perciò prossimamente presentato un provvedimento legislativo a questo scopo.

Per quello che riguarda infine la costituzione dei consigli direttivi e delle direzioni dei teatri lirici, il Ministro delle corporazioni, nell'ottobre del 1928, rivolse premure ai prefetti del Regno perchè spiegassero opportuna azione affinchè la richiesta del Sindacato Nazionale musicisti, intesa o ottenere la inclusione di una propria rappresentanza nei consigli direttivi dei maggiori Enti ed istituzioni musicali della Nazione (teatri sovvenzionati, principali istituzioni di concerti sinfonici e da camera) trovassero adesione presso tali Enti.

A rafforzare ed assicurare sempre più l'attuazione di queste direttive il Ministero delle corporazioni, che segue la questione col più vivace interesse sta, ora, prendendo accordi con le Amministrazioni competenti, per i provvedimenti necessari.

**PRESIDENTE.** — L'onorevole camerata Lualdi ha facoltà di dichiarare se sia soddisfatto.

**LUALDI.** — Sono grato a S. E. Casalini della risposta che ha dato alla interrogazione presentata da me e da 38 altri camerati e gli sono grato, in specie, dei suoi riferimenti alle nostre rivendicazioni sindacali; e sono lieto di apprendere che il durissimo ed ermetico cuore del Ministro delle finanze (*si ride*) si è, almeno in uno dei suoi compartimenti stagni, aperto ed intererito per le necessità della musica.

Quanto a dichiararci pienamente soddisfatti è un altro affare. Noi possiamo dire soltanto di esserlo fino ad un certo punto.

Proprio in questi mesi, che segnano le prime tappe della campagna per la rivalorizzazione della lira e per la riduzione delle spese, riduzione che deve comprendere per la massa della popolazione tutte le voci, anche quelle riguardanti la coltura e le manifestazioni d'arte; proprio in questi mesi, in cui il Governo Fascista, con decisione illuminata e generosa ad un tempo, decideva di concedere al costituendo Ente autonomo di Firenze lo sgravio fiscale già concesso al Teatro della Scala, noi avremmo desiderato che una eguale misura di giustizia, più che di favore, fosse estesa senza restrizione alcuna agli Enti autonomi del Teatro Reale dell'Opera di Roma, del Regio di Torino, del Carlo Felice di Genova e del San Carlo di Napoli i quali sono gestiti non a scopo di lucro e che da molti anni tengono viva la fiamma dell'arte grazie al disinteresse e al sacrificio di alcuni Enti pubblici e di alcuni privati cittadini.

Più tardi, avremmo desiderato che tale misura fosse estesa a quegli altri enti che si fossero costituiti con le medesime finalità e caratteristiche.

Le ragioni che ci hanno indotto a sottoporre alla attenzione e decisione del Ministro delle finanze tale opportunità, sono chiare e possono essere riassunte in poche parole.

Anche lasciando da parte la solita crisi della quale tutti siamo stanchi di parlare e di sentir parlare, era ed è da considerare la necessità sempre più urgente di un intervento statale che valesse almeno per il momento ad alleviare sensibilmente i pesi fiscali che gravano sul teatro.

E' evidente che le esenzioni oggi promesse e date della tassa erariale sulle sovvenzioni hanno una portata stretta nei bilanci che investono milioni di movimento.

Erano e sono da considerare i grandi benefici morali, artistici, culturali ed economici che l'attività dei grandi teatri lirici arreca alla vita della Nazione (ciò che renderebbe dannosissima sotto tutti i riguardi la ulteriore progressiva diminuzione e cessazione di tale attività); era ed è da considerare il fatto che essendo

questo cespite di entrata dei diritti demaniali ed erariali strettamente subordinato all'apertura e gestione dei teatri, se i teatri non si aprono si sacrifica ugualmente, per il fisco, un lucro cessante; con in più il grave danno emergente per l'arte e per le molte migliaia di cittadini che dell'arte vivono; era ed è da considerare infine la politica finanziaria energicamente e saggiamente instaurata dal Governo Fascista, tendente ad ottenere un ribasso dei costi e delle mercedi: politica alla quale il teatro non può nè devè, nè intende sottrarsi, come è provato da alcuni fatti recenti, ma cui deve essere posto in grado di pienamente aderire e praticamente concorrere.

Ma non sono soltanto queste le considerazioni che ci hanno indotto a presentare l'interrogazione, come non è soltanto il fattore economico quello che ci preoccupa. E qui vi prego di notare che fra i firmatari dell'interrogazione sono, oltre ad alcuni fra i più cospicui rappresentanti, in questa Camera, dell'arte e dell'intellettualità, anche i più autorevoli rappresentanti della Confederazione dello Spettacolo, come il Pierantoni oggi presidente della Corporazione, il Marchi, il Barattolo.

Solleciti appunto del fattore morale, oltre che economico, noi, mentre riconosciamo quel che si è ottenuto, avremmo desiderato che, con l'accoglimento integrale della nostra domanda, venisse dall'alto, al mondo lirico, un anche più grande ed eloquente esempio; un anche più severo ammonimento di buon volere e di spirito di sacrificio.

Non tutto, per fortuna, ma una parte del mondo lirico ha molto bisogno di questo ammonimento.

Per tenerci oggi, in questa sede, solo ai fatti finanziari (i quali però sotto alcuni riguardi sono conseguenza di certo disordine morale cui bisogna provvedere), dobbiamo dire che avveniva fino a ieri nel teatro d'opera, e bisogna vigilare perchè non riprenda domani, un fenomeno che credo senza precedenti nel campo economico. Mentre, cioè, il costo della vita tendeva, sia pur lentamente, a diminuire; mentre una quantità di artisti si trovava a spasso (condizione favorevole ad un regime di concorrenza e ad un equilibrio di prezzi) mentre il pubblico per ragioni varie e complesse (anche qui non soltanto materiali, ma morali anche e spirituali) si allontanava dalle platee liriche, riducendo così gli incassi, gli spettacoli continuavano, per gli enti assuntori, a salire di prezzo.

Esempio: mentre nel 1921-22 il costo di una rappresentazione di un grande teatro poteva raggiungere le 70.000 lire (e badate che è già molto), nel 1927-28 toccava le 84.000 lire, nel 1928-29 raggiungeva le 90.000 lire. Oggi, mentre si ha notizia che teatri anche fra i più importanti, toccano talvolta negli incassi serali cifre assolutamente irrisorie di 25.000, di 20.000, di 18.000, sino di 10.000 od 8.000 o 4.500 lire, mentre un gran numero di artisti lirici, di orchestrali e di coristi sono senza lavoro, si sente ancora parlare di grossi costi che non si possono ridurre, di grosse paghe da considerarsi intangibili e si assiste a grandi sprechi di denaro.

Ora io dico che se alcuni Enti, guidati da brava gente ma inesperta, o di scarsa energia e mascolinità, o di dubbia indipendenza, si sono ingenuamente lasciati imbottigliare dagli speculatori, lo Stato può sempre avvertirli nell'atto di dare, poco o molto, che l'odore delle concessioni o delle sovvenzioni statali o comunali non deve far crescere a dismisura o mantenere così voraci e ineleganti appetiti. Ed. è questo l'ammonimento al quale accennavo.

Oggi lo Stato concede solo parzialmente l'aiuto che noi gli abbiamo chiesto a favore di alcuni teatri bene-

meriti dell'arte. E noi accogliamo con gratitudine e con disciplina questa concessione, anche se non totale.

Ma vogliamo rilevare ciò che dalle parole dell'onorevole Casalini è apparso evidente: che, cioè, lo Stato non dà di più, perchè oggi non può; non perchè non voglia, o perchè non riconosca l'altezza e l'importanza dei problemi che si connettono alla vita artistica della Nazione. Non dà di più oggi; ma è da sperare, e l'onorevole Casalini lo ha detto, che, migliorate le condizioni, lo dia domani.

Questa fede deve sorreggere e rendere più forti e più sicuri coloro che oggi sopportano la responsabilità e l'onere della gestione dei grandi teatri lirici. Ma nell'altro campo, cioè in quelle oscure ed immemori provincie e propaggini del mondo lirico, cui ho accennato, la realizzazione totale di questa speranza deve essere considerata come un premio da raggiungere e da meritare.

E' bene proclamare oggi, da quest'aula, che l'unico modo per guadagnarsi tale premio è che tutti indistintamente obbediscano ai doveri dell'ora ed alla parola d'ordine lanciata dal Capo del Governo. E che coloro che hanno, con la loro poca discrezione, formato una delle maggiori cause del disagio attuale del teatro lirico, si convincano che l'ora della cuccagna e dei sopra-profitto è finita.

Rientrano nei ranghi, si sentano anch'essi soldati di una nobilissima battaglia, come noi tutti ci sentiamo. Collaborino, con la prova del loro sacrificio, unito a quello ormai annoso degli altri, a rendere il teatro lirico quale veramente deve essere.

Lo esige la disciplina fascista, lo esige la vita d'oggi e la grandezza presenze e avvenire dell'arte nostra. (*Applausi*).



## Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale

### Relazione del Ministro Bottai

#### *Onorevoli Camerati!*

La cinematografia italiana, la quale nel periodo dal 1910 al 1915 aveva raggiunto un grande sviluppo, che le permise non solo di corrispondere alle richieste del mercato interno, ma anche di alimentare una notevole esportazione di films, vide iniziarsi col 1916 un periodo di decadenza, per il che la produzione nazionale si è ridotta, nel decennio che va dal 1916 al 1926, ad una esigua entità, e cioè a 20 o 30 mila metri di pellicole contro 800 mila metri circa di provenienza straniera.

Tale stato di depressione permene tuttora, ad onta delle provvidenze adottate dal Governo nazionale nel 1927 e nel 1928, al fine di migliorare le condizioni della industria e di assicurarle il mercato interno.

Devesi, infatti, constatare come la nostra produzione si appalesa ancora inadeguata alle esigenze dell'esercizio cinematografico; cosicchè su circa 400 pellicole a lungo metraggio, occorrenti per rifornire le nostre 4 mila sale cinematografiche, per ora, solo 20 o 30 potranno, annualmente, secondo le previsioni, essere prodotte in Italia da imprese italiane, mentre a tutto il restante fabbisogno si è costretti a provvedere con la produzione straniera e prevalentemente con quella degli Stati Uniti del Nord America.

Inutile sarebbe di ricercare le cause della depressione, che purtroppo ancora permene, malgrado le provvidenze adottate: scarsità di capitali privati, affluenti all'industria cinematografica, difficoltà di mercati con conseguente esodo di direttori ed artisti, originalità non frequente di concezioni, di vedute specie nel campo artistico, deviazioni di gusto del pubblico che a volte si è lasciato trasportare ad ammirazione per generi cinematografici non ispirati ad una sana concezione estetica, umana, morale e nazionale.

Le cause della crisi, in parte comuni a quasi tutti i paesi europei produttori di films, in parte proprie della cinematografia italiana, sono ben note; ma non ultima causa è la ormai constatata insufficienza del mercato nazionale a coprire col reddito della rappresentazione le spese incontrate per la produzione, insufficienza che non incoraggia, certo, il capitale privato ad affluire ad imprese, che non offrono un investimento remuneratore.

Indubbiamente, il perfezionamento dell'organizzazione tecnica, il miglioramento del prodotto, una ripresa negli scambi e nel collocamento all'estero dei nostri films, specie nei paesi dove esistono importanti gruppi di connazionali, presso i quali la produzione cinematografica nazionale dovrebbe essere efficace mezzo di contatto spirituale con la madre patria, potrebbero molto attenuare lo squilibrio grave fra capitale impiegato e gettito del film, ma non sono sufficienti per superare la crisi e per gareggiare con la concorrenza straniera.

E' noto, infatti, che l'industria straniera è efficacemente e fortemente rafforzata e sorretta, per quanto riguarda gli Stati europei produttori di films, da restrizioni di carattere doganale e di polizia e da agevolazioni varie alla produzione locale; e per quanto concerne gli Stati Uniti d'America, dalla vastità del mercato di consumo, nonché da una imponente di mezzi artistici, tecnici ed economici e da una sistematica e potente organizzazione di vendita all'estero, che non conosce l'eguale nella storia della produzione cinematografica.

Alle cause, poi, che già rendevano difficile l'esercizio della nostra industria, debbono aggiungersi le recenti innovazioni e i perfezionamenti avvenuti nella tecnica cinematografica, con la quasi totale sostituzione del film sonoro al film muto, innovazioni e perfezionamenti, che richiedono un impiego di nuovi e maggiori capitali, sia per l'acquisto di macchine particolarmente costose e vincolate, per la vendita o per l'uso, a gravosi canoni, sia per la costruzione di nuovi e idonei stabilimenti di posa, sia per l'impiego di più numerose masse artistiche, indispensabili per la edizione in varie lingue della produzione sonora.

In questo stato di cose, il Governo è venuto nella determinazione di proporre l'emanazione di alcune provvidenze intese a favorire l'industria cinematografica nazionale.

Tali provvidenze si concretano essenzialmente nell'articolo 3 del presente disegno di legge, col quale viene autorizzata la concessione di contributi a favore di chi sia in possesso di pellicole riconosciute nazionali, e artisticamente degne, in relazione al successo ottenuto da ogni singolo film, quale potrà desumersi anche dal gettito dei diritti erariali derivanti

dalla rappresentazione nelle sale del Regno della pellicola dichiarata nazionale.

Stabiliti così, i capisaldi dell'aiuto che lo Stato è disposto a dare ai possessori delle pellicole nazionali, occorre assoggettare i produttori delle pellicole da ammettersi ai benefici, di cui all'art. 3, ad opportuni controlli per stabilire rigorosamente l'avvenuta produzione nel Regno delle pellicole che aspirano al contributo statale, ed egualmente, occorre determinare nel modo, il più possibile preciso, i requisiti, cui debbono soddisfare le cinematografie prodotte nel Regno per essere considerate nazionali e quindi meritevoli del premio.

Gli articoli 1 e 2 del presente disegno di legge rappresentano, pertanto, una necessaria premessa e nel tempo stesso una indispensabile integrazione della norma contenuta nell'articolo 3.

Le prescrizioni ed i limiti fissati dagli articoli 2 e 3 sono stati opportunamente completati dal requisito della dignità artistica e della buona esecuzione tecnica, cui debbono soddisfare le pellicole nazionali per beneficiare delle provvidenze previste dalla legge (vedi articolo 3, prima parte). Viene così, affermato, in maniera precisa, che nessuna agevolazione può spettare alle pellicole, sia pure prodotte nel Regno, le quali si appalesino di qualità scadente, tanto dal lato tecnico quanto dal lato artistico.

La Commissione prevista dall'art. 5 ha funzioni puramente consultive in materia tecnico-artistica per le cinematografie presentate per ottenere il contributo di cui all'art. 3, e limiterà il suo esame alle pellicole nazionali che abbiano già ottenuto il visto di censura dalle competenti Commissioni di revisione cinematografica, che funzionano presso il Ministero dell'Interno.

L'art. 6 autorizza i Ministri competenti ad emanare, all'occorrenza, norme intese a disciplinare la proiezione, nelle sale del Regno, di pellicole non nazionali in relazione alla produzione delle pellicole nazionali ed alla loro esportazione.

Con queste provvidenze lo Stato non crede di avere risolto di colpo il problema dell'industria cinematografica nazionale: troppo complesso il problema stesso, troppo irto di molteplici elementi, economici, morali e tecnici, perchè un disegno di legge possa risolvere la crisi di quello che oggi è uno dei lati più importanti dell'economia di una grande Nazione: troppi ancora gli ostacoli che si frappongono perchè la nostra produzione possa tornare ai fastigi di un tempo o eliminare di colpo la invadente produzione straniera. E' innegabile, però, che le provvidenze contenute nell'accluso disegno di legge apporteranno vantaggi non lievi, perchè si darà la precisa sensazione che lo Stato fascista è vigile e pensoso delle sorti della cinematografia italiana e che le opere migliori, prodotte in ambiente di operosità e di consapevolezza, strettamente riaccordantisi alle più pure e luminose tradizioni nostre, troveranno un riconoscimento che va al di là del premio materiale.

Ho motivo di ritenere che l'onere che graverà il bilancio dello Stato per l'applicazione delle provvidenze contenute nell'unito disegno di legge, sarà, con ogni probabilità, compensato da un maggior gettito dei diritti erariali sui biglietti di ingresso nei cinematografi, da una ripresa nel collocamento all'estero

della nostra produzione, dal maggior consumo di prodotti sussidiari dell'industria cinematografica, che verranno fabbricati in Italia, dalla formazione di nuove industrie del genere con nuovi introiti diretti ed indiretti dello Stato, da un maggior impegno di personale artistico tecnico di teatro e di cinematografo che trovasi, come vi è noto, in un momento di grave disoccupazione.

Ragioni di ordine economico, politico, sociale, artistico, culturale, militano, indubbiamente, a favore del provvedimento in esame: la critica situazione, poi, della nostra industria e l'aprirsi di nuovi orizzonti nella tecnica cinematografica consigliano, ora più che mai, l'adozione di urgenti provvidenze, che saranno necessarie per dimostrare come anche in questo campo lo Stato Fascista, pur lasciando ampia ed illimitata libertà all'industria privata, interviene per valorizzarla, per coordinarne l'azione degli elementi compositori e farne non indifferente elemento della rinascita e dell'espansione economica nazionale.

Confido pertanto che voi vorrete dare al disegno di legge la vostra approvazione.

## Disegno di legge

### Art. 1.

Chiunque intenda produrre pellicole cinematografiche nazionali ad intreccio, di metraggio non inferiore a 1500 metri, e valersi di tale produzione ai fini della presente legge, deve, prima dell'inizio delle operazioni relative, darne avviso al Ministero delle Corporazioni, indicando il titolo delle pellicole da produrre e lo stabilimento in cui avverrà la produzione, presentando altresì un riassunto del soggetto e l'elenco del personale direttivo, artistico, tecnico ed esecutivo che dovrà partecipare alla produzione.

Compiuta la produzione, ne dovrà informare il suddetto Ministero, al quale dovranno pure essere comunicate le eventuali varianti apportate al programma del lavoro, nel corso della produzione stessa.

### Art. 2.

Sono considerate nazionali le pellicole che rispondono a tutti i seguenti requisiti:

a) il soggetto sia di autore italiano o almeno sia stato ridotto o adattato per la riproduzione in Italia da autore italiano;

b) per ogni categoria di attività partecipante alla produzione, la maggioranza del personale direttivo, artistico, tecnico ed esecutivo, sia di nazionalità italiana;

c) gli interni e gli esterni siano stati girati in Italia.

Per quanto riguarda gli esterni potranno essere ammesse eccezioni per particolari esigenze inerenti al soggetto delle pellicole.

Non sono considerate in nessun caso nazionali le pellicole semplicemente sonorizzate in Italia.

### Art. 3.

A chiunque dimostri di essere in possesso di una pellicola nazionale ai sensi della presente legge la



**LA SCALA**

FILM · REALIZZATO  
ALLA **CINES**

CON **M. JACOBINI**



MARIA JACOBINI

È  
L'INTERPRETE  
DEL FILM:

LA  
SCALA  
LA



di R. DI SAN SECONDO



DIREZIONE DI  
G. RIGHELLI

quale abbia sufficienti requisiti di dignità artistica e di buona esecuzione tecnica, e sia stata già rappresentata nelle sale del Regno, verrà assegnato, una volta tanto, con le modalità che saranno stabilite dal Ministro delle Corporazioni di concerto con quello delle Finanze, un contributo in relazione al successo ottenuto dalla pellicola stessa, quale potrà desumersi anche dal gettito dei diritti erariali sui biglietti di ingresso nei cinematografi, riscosso dalla società degli autori ai termini delle vigenti disposizioni.

Art. 4.

Ai fini del precedente articolo 3 verrà istituito, nella parte straordinaria dello stato di previsione della spesa del Ministero delle Corporazioni, per cinque esercizi finanziari a decorrere dal 1930-31, apposito capitolo con uno stanziamento la cui misura sarà fissata per ciascun esercizio con la legge del bilancio.

Per il 1930-31 e il 1931-32 lo stanziamento verrà determinato con decreto del Ministro delle Finanze, di concerto con quello delle Corporazioni, e il Mi-

nistro delle Finanze è autorizzato ad inscrivere in bilancio, con proprio decreto, il fondo che verrà stabilito.

Art. 5.

Ai fini dell'applicazione dell'art. 3. della presente legge, il Ministro delle Corporazioni ha facoltà di costituire una apposita Commissione consultiva.

Art. 6.

Il Ministro delle Corporazioni ha facoltà di emanare di concerto con i Ministri dell'Interno e delle Finanze, norme atte a disciplinare la proiezione nelle sale del Regno di pellicole non nazionali in relazione all'entità della produzione di pellicole nazionali e della loro esportazione.

Art. 7.

Le disposizioni della presente legge hanno effetto dal 1° gennaio 1931.

# I giovani

## e la cinematografia nazionale

(a proposito di « Terra Madre »)

Non ci sarà certo facile dimenticare il giorno in cui avvenne la prima presentazione di « Sole » edito dall'Augustus e diretto da Alessandro Blasetti. Una data storica fu quella non tanto per il valore intrinseco del film, quanto per il valore morale dell'avvenimento: dopo anni di disperata inattività un gruppo di giovani, capitanato da Alessandro Blasetti, riusciva a varare un film che di colpo rivelava all'Italia la necessità di riconquistare la sua industria cinematografica. Problemi artistici e industriali poneva nello stesso tempo il film « Sole » che, malgrado tutti i difetti, resta ancor oggi come il luminoso simbolo di un risveglio atteso e inevitabile.

Basta non essere superficiali o volutamente smemorati per riconoscere che se adesso dei giovani in Italia guardano e pensano al cinematografo non come ad una lontanissima aspirazione, ma come ad una realtà viva e raggiungibile, ciò si deve al lievito depresso dalla coraggiosa impresa del Blasetti nella massa informe dei desideri e dei vani tentativi.

Il cinematografo è un'attività troppo vasta e complessa perchè un film, o una serie di films prodotti in una Nazione, possano sconfiggere lo scetticismo di molti e le prevenzioni di un pubblico travolto nei gusti da una frenetica produzione straniera intesa a conquistare con la quantità i mercati altrui, ad imporre una mentalità estranea alle folle italiane, ad introdurre sistemi di vita pericolosi quanto una battaglia perduta.

In Italia, quando si è visto in quale maniera un popolo faceva la reclame a se stesso, solo allora si è gridato allo scandalo, solo allora si è riconosciuta al cinematografo quell'importanza negatagli per desolante incomprensione: ma cosa era possibile costruire sulle rovine di un passato che, pur essendo stato glorioso, mancava di un contenuto storico e perciò assolutamente inadatto ad essere ricollegato oltre che al presente soprattutto all'avvenire? Alessandro Blasetti e i giovani che a lui si affiancarono — spinti dall'entusiasmo, utile assai più della saggezza senile, dei loro giovani anni — pensarono al presente e soltanto a questo guardarono. Bisognava ricominciare a dispetto di tutto e di tutti, lanciarsi nella lotta non spaventati dalla quantità, ma avendo a sprone la qualità, decisi a contrapporre tesori di intelligenza e d'estenuante fatica alla ricchezza degli altri.

Troppo poco tempo è trascorso perchè si possano tirare somme precise; comunque finora le file si ingrossano piuttosto che assottigliarsi: ciò significa che si cammina e questo solamente è oggi il compito nostro.

« Terra Madre », di Alessandro Blasetti, edito dalla Cines-Pittaluga, è un ottimo film, costruito con gusto, con solida competenza tecnica che dimostra come in Italia il problema del film sonoro e parlato venga risolto in pratica con non minore

genialità degli altri: e non si può certo improvvisare in pochi mesi un'arte del tutto nuova che dovrà scaturire da un complesso di esperimenti colmi di imprevisti anche per chi è organizzato assai meglio di noi. Se lo stesso Charlie Chaplin si ostina a dichiararsi in teoria e in pratica assertore convinto del film muto è chiaro che non siamo davvero noi, specie con la produzione di questi ultimi tempi, a dover imparare: semmai possiamo metterci allo stesso livello di esperienze e questa costituisce di già una bella vittoria.

Brillantemente, mettendo in scena questo suo film, Blasetti ha evitato di cadere nella retorica che l'argomento svolto nel soggetto presentava.

In « Terra Madre », con molta semplicità, un signorotto romano, quasi rovinato da una vita cittadina falsa e stupida, ritrova nella terra dei suoi avi, nella terra che l'ha visto nascere la ragione migliore per vivere e per far vivere con una amministrazione più saggia dei propri beni tutti quei contadini che alla stessa terra sono attaccati per mezzo dei sottili vincoli che stringono l'uomo alla natura. Bastano pochi primi piani, alcune visioni panoramiche della campagna romana, la più triste e poetica fra tutte, per riconoscere in Blasetti una sensibilità artistica di prim'ordine.

La recitazione procede chiara e lineare, la vita degli uomini e della natura è ricostruita con dosato e colorito verismo; qua e là gli episodi umoristici danno alla vicenda una maggiore efficacia intonandosi perfettamente alla strapaesana atmosfera del lavoro.

Lo stile di Alessandro Blasetti si è completato; alla accurata ricerca di belle sensazioni cinematografiche ha aggiunto una più solida struttura episodica. Ai dialoghi è stata tolta — intramezzandoli con l'azione — la loro inevitabile pesantezza: già ci fa intravedere il Blasetti con il suono e la parola accoppiati all'immagine quali grandi sviluppi, quante vaste possibilità ci riserva questa moderna e potente innovazione.

« Terra Madre » era per Blasetti la prova del fuoco: è stata superata e con intelligente passione. Alle sue opere il Nostro dedica tutto se stesso; e se in Italia non possiamo ancora vantare il capolavoro cinematografico dei nostri giorni non c'è davvero da preoccuparsi: l'opera migliore al cinematografo scaturisce non all'improvviso o in breve tempo, sibbene dopo anni di macerazioni e fatiche.

Oggi basta dimostrare all'Italia che anche da noi fermenta una coscienza cinematografica nuova e possente; che anche da noi si discute meno e si lavora di più; che il tempo dello scetticismo fine a se stesso è tramontato e che si produce, coscienti della propria forza come della propria debolezza, avanzando verso una meta che è più affascinante per le difficoltà che mostra.

E non sarà un gran danno, noi pensiamo, se il pubblico italiano comincerà a interessarsi un po' meno ai drammetti newjorkesi, per discutere e appassionarsi delle cose della sua terra, per conoscere meglio se stesso, la sua vita e la sua Patria attraverso il cinematografo.

RAFFAELLO MATARAZZO

# Il film sonoro

*Abbiamo promesso nel fascicolo precedente che avremmo pubblicato alcune pagine dell'interessante volume « Der Geist des Films » di Bela Balazs edito in Germania per i tipi di Knappe in Halle.*

*Per accordi intervenuti con l'editore siamo in grado di offrire ai lettori un brano tra i più interessanti del libro di Balazs; un problema nuovissimo quale quello del film sonoro è stato dal Balazs affrontato nella maniera più originale e le conclusioni che egli trae lo pongono tra i primi interpreti della più moderna scoperta.*

Negli ultimi quattro o cinque anni il film muto aveva preso le mosse di una straordinaria evoluzione. Ora un nuovo inizio, il film sonoro, ha interrotto questo sviluppo a mezza via. Il film muto era in procinto di raggiungere una differenziazione psicologica ed una forma spirituale come forse nessun'altra arte fino ad oggi, allorché irruppe nel suo campo il film sonoro. Irruppe catastroficamente, e la raffinata e ricca cultura ottica del film muto venne a trovarsi in serio pericolo. La tecnica nuova, non ancora sviluppata, sovrapponendosi alla tecnica evoluta del film muto, ridusse quest'ultima ad uno stato primitivo. E insieme al livello dell'espressione si abbassò necessariamente anche il livello del contenuto e dell'argomento.

## La storia procede

Ma nella storia ci sono soltanto crisi, non tragedie. Poiché la storia procede. Nel caso del film muto si tratta di una via nuova, che ha sbarrato l'antica. Anche nell'economia ogni nuova e grande invenzione provoca in un primo tempo crisi e catastrofi. Ciò non ostante, il progresso non si ferma. Pure nell'arte ogni macchina appare dapprima come un principio disanimato e privo di spirito. Ma l'uomo assimila la macchina, che diventa un suo organo. Oggi nessuno oserebbe più affermare che la fotografia è antiartistica. E così anche la fotografia dei suoni segnerà dei progressi. Basta ripensare agli inizi della cinematografia per riprendere coraggio.

## Prima il cucchiaio, poi la minestra

La possibilità tecnica è l'ispirazione decisiva, è la musa stessa. Non sono stati i pittori ad inventare i primi colori, e non sono stati gli scultori ad inventare il martello e lo scalpello. Anche il cinematografo preesisteva all'intenzione precisa di usarlo ai fini di una data forma artistica. Nell'arte, preesistono i mezzi. La passione che cerca la parola fu dapprima ridestata dalla parola.

Poiché ogni evoluzione è dialettica. L'invenzione tecnica reca l'idea di una nuova arte. Ma quando poi esiste l'idea, essa attecchisce e si sviluppa rapidamente negli spazi disimpegnati della fantasia ed ispira a sua volta la tecnica, segnandole delle direttive o ponendole dei problemi.

Perché mai i primi film sonori esercitano un'impressione talmente disastrosa? Perché li misuriamo alla stregua delle loro stesse possibilità. Perché abbiamo già la concezione di una più alta arte del film

sonoro. La nostra ripugnanza non significa un rifiuto, bensì un'esigenza.

## Esigenze

Le nostre esigenze nei riguardi del film sonoro legittimano quest'ultimo come una forma d'arte nuova e significativa. Noi pretendiamo, che il film sonoro non sia soltanto ed unicamente il complemento del film muto, per renderlo sempre più simile alla natura, ma che invece esso si accosti alla natura da altre direzioni ed altri punti di vista. Pretendiamo insomma che il film sonoro ci schiuda una nuova sfera della vita. Non chiediamo ancora la perfezione tecnica della rappresentazione, bensì un nuovo argomento della rappresentazione.

Poiché, se il film sonoro dovesse soltanto parlare, cantare e far musica, ugualmente come lo fa il teatro già da secoli, allora esso, pur nelle sue supreme forme tecniche, non sarebbe altro che un metodo di riproduzione e di moltiplicazione, e giammai una nuova arte. Ma ogni nuova scoperta nell'arte scopre qualche cosa che fin là era coperta e nascosta. Nascosta ai nostri occhi. Oppure nascosta al nostro udito.

Una scoperta compì anche il film muto, nel preciso momento in cui divenne arte. Ci mostrò la faccia delle cose, i lineamenti della natura, il microdramma delle fisionomie e dei gesti collettivi delle masse.

## L'ambiente acustico

Il film sonoro è destinato a scoprire il nostro ambiente acustico. Le voci delle cose, il linguaggio intimo della natura. Tutto ciò che all'infuori del dialogo umano ancora parla nella natura e parla a noi nella grande conversazione vitale che ininterrottamente e profondamente influisce sul nostro pensiero e sul nostro sentimento. Dal rumoreggiare del mare alla riva, dal fragore delle officine fino alla melodia monotona delle piogge autunnali sulle finestre buie ed allo scricchiolare del pavimento nella stanza solitaria. I poeti sensitivi hanno spesso descritto queste voci tanto significative che ognora ci accompagnano. Il film sonoro le rappresenterà, le farà nuovamente risonare, ed acuirà a questa maniera la nostra sensibilità.

## La scoperta dei rumori

Fino ad ora noi abbiamo percepito i suoni dei processi e traffici vitali soltanto come rumori indistinti e come un chiasso caotico, precisamente così come l'udito amusicale percepirebbe un'orchestra. Nel migliore dei casi si notano i suoni più forti, i motivi dominanti, mentre tutto il resto si confonde in rumori informi. Il film sonoro c'insegnerà ad udire meglio, a leggere lo spartito della grande polifonia della vita. Ed allora saremo in grado di riconoscere i caratteri vocali, sonori, acustici d'ogni singola cosa come una manifestazione d'una forma di vita speciale. Si afferma che l'arte sia la redenzione del caos. Ebbene, il film potrà e dovrà redimerci un giorno dal caos dello strepito e del chiasso, poiché ne coglierà l'intima espressione, cioè il significato e senso.

## Condizioni artistiche del film sonoro

Soltanto quando il film sonoro sarà in grado di scomporre il rumore nei suoi elementi costitutivi e

di rappresentare in ricomposizioni artistiche codesti elementi acustici, allora, e non prima, esso sarà una forma d'arte. Soltanto quando il maestro di scena sarà in grado di condurre il nostro udito così come nel film muto conduce il nostro occhio; quando potrà accentuare, dimostrare e convincere acusticamente ed evitare che la morta massa tonale investa lo spettatore; quando insomma riuscirà a disporre dei suoni e rumori per nuove formazioni e composizioni: allora appena il film sonoro s'esprimerà con le voci stesse delle cose.

### L'insufficienza dell'audizione

Forse che la radio non ha già realizzato tutto questo programma? Non è forse l'audizione della radio la forma stessa del mondo acustico? Affatto. L'audizione-radio descrive soltanto il mondo acustico con illustrazioni acustiche. Poichè noi conosciamo così poco e male la voce intima delle cose, da non riconoscerle se non vediamo nel contempo la loro immagine. Per lo meno, l'audizione deve essere accompagnata da una spiegazione, per capire ciò che udiamo. Si tratta dunque di rappresentazioni epiche o drammatiche con illustrazioni acustiche. Nel film sonoro, l'impressione ottica invece ci investe immediatamente, e non v'è necessità di ulteriori spiegazioni. Lo spettatore è in grado di identificare l'impressione acustica, perchè vede d'onde proviene il suono.

### L'udito incolto

Non v'è cosa che l'uomo civilizzato non possa subito riconoscere e distinguere dopo averla vista una sola volta. Viceversa non potrà riconoscere che pochissimi suoni, se gli mancano riferimenti ausiliari. Il cacciatore riconosce i suoni delle selve, l'operaio quelli dell'officina. Ma una cultura artistica manca ancora.

Per mezzo del film sonoro il nostro orecchio imparerà a differenziare. Precisamente così, come abbiamo imparato a vedere per mezzo del film muto. Impareremo anche ad associare e a dedurre acusticamente. I films sonori, che tra cinque anni saranno senz'altro capiti da ogni bambino, oggi non possiamo neppure ancora concepirli o percepirla.

E ciò non dipende affatto da una insufficienza dell'udito. Si tratta semplicemente di mancanza di educazione acustica. La grande differenza tra la nostra educazione ottica e quella acustica dipende forse dal fatto, che spesso vediamo senza udire. Ad esempio le immagini, i quadri. Viceversa non siamo abituati ad udire dei suoni naturali dissociati dall'immagine.

### Suono e spazio

I problemi del film sonoro non nascono dall'imperfezione degli apparecchi e neppure da insufficienze tecniche, ma soltanto dalla rozzezza del nostro udito. Senza alcun dubbio, la tecnica raggiungerà fra breve la chiarezza assoluta nella riproduzione acustica. Invece ci vorrà del tempo finchè impareremo ad identificare ed a localizzare il suono. Ed anche questa educazione dell'udito avrà i suoi limiti segnati.

### Il suono non fa ombra

I suoni non fanno ombra. E quindi non formano spazio. Le cose che si percepiscono nello spazio si

vedono una accanto all'altra oppure sovrapposte. Le impressioni ottiche non si fondono. La contemporaneità dei suoni invece dà una fusione, un rumore unico. Non è possibile ancora sentire la destra e la sinistra del suono, la sua estensione e direzione. Ci vuole già un udito raffinatissimo per sentire i singoli suoni. Ma oggi non possiamo ancora individuare il loro luogo nello spazio comune.

Poichè il suono non forma spazio, la pura rappresentazione acustica è una impossibilità. Senza una scena ottica (descritta oppure rappresentata) non v'è luogo acustico per nessun avvenimento.

### Localizzazione del suono

Perciò è tanto difficile di localizzare il suono. Se ad esempio ci vengono raffigurare tre persone a distanza uguale e risuona una sola voce, è pressochè impossibile stabilire quale delle tre persone abbia parlato. A meno che il parlatore non accompagni il suo dire con gesti evidenti. Non si riesce insomma di dare al suono una direzione precisa. L'altoparlante riproduce, ma non riflette, il suono, così come il riflettore dirige la luce. Il suono non ha raggi diretti.

Ogni cosa ha diversi lati, e l'immagine ci mostra da qual parte è stata ripresa. Il suono non ha nessun lato. La sua ripresa non indica il posto da dove fu percepito.

In un film sonoro americano agiscono due clowns imitatori di uccelli. La riproduzione acustica del loro cinguettio e pigolio è perfetta. Però, non si differenziano nel timbro e neppure nel tema. Lo spettatore quindi non può distinguere quale dei due clowns cinguetta e fischia, poichè i suoni diventano impersonali. Non sembrano provenire nè dall'uno nè dall'altro dei due. Si staccano dall'immagine, esulano dall'impressione visiva. E sembra di assistere all'accompagnamento acustico di una scena muta.

### Il suono non aderisce

Se un suono ha un timbro caratteristico, oppure se è accompagnato dal gesto, allora si riesce a localizzarlo. Noi vediamo, d'onde proviene il suono, e perciò lo udiamo provenire da quel dato posto. Così al suono è impressa una direzione. Poniamo che provenga da quell'uomo nell'angolo a sinistra. Se ora quest'uomo attraversa la scena e passa all'angolo di destra, il suono non lo segue. L'uomo ha un bel gesticolare e spalancare la bocca: per un dato tempo noi udiamo provenire il suono sempre dall'angolo di sinistra, dove inizialmente l'abbiamo localizzato. Il suono non aderisce all'immagine. La impressione acustica si stacca da quella ottica.

La direzione non è implicita, quale percezione immediata, nell'impressione ottica, bensì vien conferita all'impressione da deduzioni logiche. E' chiaro che il formarsi d'uno stato di coscienza prende del tempo e arriva quindi sempre un po' in ritardo nei confronti dell'impressione immediata. Ci vuole un po' di tempo finchè si riesca ad orientare l'udito alla stregua della visione ottica. Ma in questo frattempo succede una confusione astiosa dell'immagine complessiva ottico-acustica. Non udiamo altro che ventiloqui.

Questo difetto fu trasformato genialmente in vir-

tù artistica da Erich Stroheim: nel suo primo film sonoro il protagonista è un ventriloquo col suo pupo.

### Prospettiva acustica e carattere spaziale del suono

Comunque, è strano che il suono non ingeneri impressioni spaziali, e che non determini prospettive e direzioni, poichè il suono ha un ben più spiccato carattere speciale che non l'apparizione ottica. Lo stesso suono della stessa voce apparisce diversamente, a seconda che provenga da una cantina, di sotto ad una cupola, dalla superficie dell'acqua oppure dalla strada. In genere, non è possibile di astrarre il suono dallo spazio. Il suono avrà sempre un preciso carattere spaziale, secondo il suo luogo di provenienza. Quindi basterà una più intensa educazione acustica per riconoscere il carattere spaziale, il color locale d'ogni suono. Già oggi ci risulta più facile di riconoscere il luogo dal timbro di un suono che non dalle luci ed ombre di un oggetto. Ma il carattere spaziale o locale che noi riconosciamo per procedimento associativo non basta ancora per indicarci la direzione. Poco serve al cieco di sapere se si trova in una selva oppure su una scalinata. Egli non osa di muoversi liberamente, perchè teme di battere contro un albero o di ruzzolare giù per la scala. Noi « udiamo » bensì lo spazio, non riusciamo però ad « udire » la *posizione* del suono entro lo spazio. Se due voci risuonano contemporaneamente nello stesso ambiente, non possiamo riconoscere i loro vicendevoli rapporti spaziali. Qualora non ci aiuti l'occhio.

### I miracoli del microfono

Se però, come avviene nel film sonoro, l'impressione acustica è accompagnata dall'impressione ottica, allora siamo nel cospetto di una realtà, qualesse non fu ancora mai rappresentata in arte. Ecco il vero e reale *suono spaziale*, che nel suo timbro reca ancora l'atmosfera della sua provenienza.

Ogni suono che l'arte finora ci trasmise, nelle orchestre oppure dalle scene, era snaturato e falsificato. Poichè s'esprimeva nell'ambiente in cui veniva riprodotto ed aveva perduto il carattere specifico della sua origine. Otticamente la scena è in grado di trasmetterci l'impressione di una selva, acusticamente in nessun caso. Sulla scena, il suono non è lo stesso come nella selva. Poichè l'impressione acustica è determinata dallo spazio reale.

Ora avviene che il microfono compie il miracolo di fissare e di riprodurre il timbro originale del suono, alla pari di una macchina fotografica: infatti, se la macchina fotografica riprende l'oggetto dalla destra, sullo schermo questo oggetto riapparirà alla destra, se anche lo spettatore siede dalla parte sinistra della platea. Come la lente della macchina fotografica s'identifica col nostro occhio, così il diaframma acustico dell'apparecchio di ripresa sonora si identifica col nostro orecchio. Nel film sonoro viene annullata la distanza tra spettacolo e spettatore, e ciò non soltanto otticamente, ma pure acusticamente. Lo spettatore ha l'impressione di trovarsi proprio nel fulcro degli avvenimenti rappresentati.

Tra tutte le altre forme d'arte, il film sonoro po-

trà rendere, per primo, il silenzio. Il silenzio, la più profonda e significativa esperienza umana, che nessun'arte muta, nè la pittura, nè la scultura e neppure il film muto ha mai saputo rappresentare, ed a cui, alle volte, ha saputo giungere unicamente la musica, quando pare di udire intimi accenti nell'accalmata profondità della pausa.

Nessun'arte essenzialmente ottica poté mai rendere il silenzio, poichè essa è un fatto, non uno stato. Un fatto umano. Un incontro.

Il silenzio ha un significato soltanto quando potrebbe essere anche sonoro. Quando vi si affaccia un'intenzione. Quando le cose improvvisamente ammutoliscono, o quando l'uomo sconfinava nel silenzio come in un paese vergine. In questi casi il silenzio si manifesta sotto specie di avvenimento drammatico. Come un urlo che si perda negli abissi interiori, come una calma squillante. Il silenzio non è affatto identico con una pace neutra. Il vero silenzio è una detonazione negativa. E' il momento in cui resta sospeso il fiato. Il momento dell'esibizione mortale. L'attimo, insomma, preceduto da alti rumori. Perciò il silenzio può venir plasmato soltanto dal film sonoro.

### Silenzio e solitudine

La radio, ad esempio, non è atta a rendere il silenzio. Poichè, quando cessano i suoni, è finita la audizione. Non già che vi rimanga il silenzio: non rimane nulla. Se invece *vediamo* ammutolire le cose, allora il silenzio che sopravviene determina una vicenda drammatica. Le cose, che avevano una sonorità distinta e varia, tacciono improvvisamente, alla stessa maniera. Pare come di udire gli accenti di un linguaggio occulto. Di un richiamo muto, di risposte ed intese mute. Nella solidarietà del silenzio le cose comunicano tra di loro e non si accorgono più della presenza umana.

### Silenzio e spazio

Neppure il teatro sa rappresentare il silenzio. La scena, a questo fine, è troppo limitata. Poichè la grande avventura « cosmica » del silenzio è una poderosa esperienza spaziale. Come, in genere, riesce possibile di percepire il silenzio? Non già per tramite di situazioni, in cui non si sente niente. (Il sordo ignora che cosa sia il silenzio). Al contrario: quando nella brezza mattutina risuona da lontano il canto del gallo, quando dall'alta montagna echeggiano i colpi di accetta dei legnaioli, quando si odono suoni indistinti attraverso un lago, da gente che a mala pena si scorge, quando nel paesaggio invernale schiocca una frusta a distanza di ore, allora si sente il silenzio. Il silenzio avviene quando l'udito porta lontano. Fin là dove arriva l'udito, lo spazio ci appartiene e diventa spazio *nostro*.

In mezzo al chiasso si è come contornati da mura di rumori, e sembra di trovarsi incarcerati in una cella sonora. La vita lontana è sopraffatta da rumori vicini, e là si vede soltanto come attraverso una finestra. Come una pantomima muta. Ma lo spazio, percepito esclusivamente dall'occhio, non diventa solamente quello spazio che si percepisce anche attraverso l'udito.

### La macchina produttiva

L'apparecchio di ripresa sonora può mai diventare produttivo alla pari della macchina fotografica? Potremo mai sentire manifestarsi qualche cosa nel film sonoro che non appartenga nè alla natura, nè allo studio cinematografico? Esistono dei suoni nuovi creati dal film sonoro? Qual'è il *quid* che la macchina di ripresa sonora non soltanto riproduce, ma crea? Per quale mezzo l'arte sonora può diventare un'arte originale?

Il film muto trovò la sua originalità, fra l'altro, nelle riprese di primo piano e nel montaggio. Nei riguardi del film sonoro invece, la risposta non è così facile.

### Puntatura del suono

Voglio incominciare con la puntatura del suono, dato che questo è il problema più difficile del film sonoro. L'arte sviluppatissima di puntare la macchina fotografica era riuscita a render qualche volta gradito anche il film più balordo. La favola era idiota, ma le fotografie erano magnifiche.

Nella ripresa sonora non esiste (per ora) alcuna puntatura, alcun orientamento. Certo che il suono può provenire da qualsivoglia direzione, da destra e da manca, da vicino e da lontano. Ma con ciò è raggiunta soltanto la sua localizzazione nello spazio. E non è raggiunta affatto la trasformazione della sua « figura » e « fisionomia » per mezzo della prospettiva. Oggi non è possibile che lo stesso suono, proveniente dallo stesso luogo, venga ripreso da — poniamo — tre operatori in tre modi differenti, con tre « interpretazioni » differenti, ciò che invece è, senz'altro possibile nella ripresa fotografica di qualsiasi oggetto. Il suono non può cambiare completamente il suo carattere e rimanere nel contempo lo stesso e medesimo suono, a misura del temperamento soggettivo e della personalità dell'operatore. Ed è proprio a questo punto che incomincerebbe l'arte creativa della ripresa sonora. Poichè una ripresa privata della libertà sovrana della puntatura si riduce semplicemente ad una riproduzione meccanica.

### Il suono non viene rappresentato

Non si può neppure affermare, che nel caso del film sonoro si tratti di una rappresentazione artistica del suono. Poichè sullo schermo appare, sì, l'immagine dell'attore, non però l'immagine della sua voce (bensì la sua voce stessa). La voce non è rappresentata, ma semplicemente rifatta. Può sembrare anche un po' mutata, ma conserva sempre la stessa realtà. Per intender meglio questo punto di vista, s'immagini un quadro, in cui le luci non siano dipinte, ma prodotte per mezzo di un riflettore!

Ora, il suono è più concreto, pressochè più voluminoso dell'immagine, da cui esso si diparte. Tra tono ed immagine c'è una degradazione di valori artistici, che corrisponde al chiaroscuro della fotografia. Il film a colori oppure il film plastico annulleranno codesta differenza, renderanno però il montaggio ancor più pesante e goffo.

### La puntatura ottica è ostacolata

L'impossibilità della puntatura del suono e la sua primitiva realtà riduce anche la puntatura ottica ad

un primitivismo, che il film muto aveva superato da ben sette anni a questa parte. Se una frase, per risultare comprensibile, dev'esser pronunciata con la massima semplicità direttamente nel microfono, è pressochè impossibile di riprendere la testa dell'attore parlante in uno scorcio interessante e caratteristico. Ecco una ricaduta pericolosa nella teatralità.

Ciò nonostante, simili contraddizioni danno fastidio soltanto fino a che non se ne sia fatta l'abitudine. Quando saranno diventate tradizione, non daranno più noia neppure al pedante esteta, come oggi non danno più noia le contraddizioni tra lingua parlata e canto nell'opera lirica, tra parola e figura nel teatro delle marionette, tra immagine e didascalia nel film muto. Si tratta soltanto di problemi e di difficoltà del film sonoro che bisogna risolvere e superare. Non si tratta di ostacoli ed impedimenti.

### Il ritaglio sonoro

Una possibilità di puntatura produttiva comunque il film sonoro la possiede di già. Si posson fare dei ritagli sonori, che corrispondono ai dettagli fotografici. Il maestro di scena non conduce e dirige soltanto l'occhio dello spettatore, ma anche l'orecchio. Poniamo che sia stato ripreso il tumulto e chiasso di una grande folla; il maestro di scena, dopo aver dato la impressione totale, stacca il particolare, come figura e come suono. Ed ecco apparisce una faccia individuale ed una voce personale.

Oppure: l'apparecchio di ripresa sonora spazia sul panorama di un campo di battaglia, in cui rintonano i colpi di cannone, frammisti a grida ed urla confuse; e poi improvvisamente l'apparecchio s'avvicina ad una gabbia da uccelli nella trincea, ed isola non soltanto l'immagine del canario, che tranquillamente becca il suo mangime, ma isola pure il lieve rumore di questo beccare, un suono, che nel clamore della battaglia si può percepire soltanto in immediata vicinanza, soltanto col microfono del cuore.

Nella « Madre » di Pudovkin v'è una meravigliosa scena, che si presterebbe più d'ogni altra alla ripresa sonora. La madre veglia, nella notte solitaria la salma del suo uomo, solitaria ed immobile anche lei come una morta. Nulla si muove, silenzio perfetto. E l'apparecchio fotografico riprende piano piano la conduttura d'acqua lungo la parete. In una ripresa di primo piano vediamo come le gocce si staccano dal rubinetto, in ritmo monotono, senza posa. Ecco un'impressione acustica, che Pudovkin dovette rendere otticamente, perchè allora non esisteva ancora il film sonoro. Il lento sgocciolio rende più sensibile il silenzio mortale che domina la scena.

### Le voci umane

Anche nel dialogo del film sonoro i suoni vicinissimi e lievissimi esercitano la maggiore impressione. Non dunque il periodo chiaro e logico, non la canzone, ma un singulto raffrenato, l'alitar del fiato, un sospiro appena percettibile. Insomma il suono non perfettamente modulato, interiormente indeciso.

Simili riprese sono, per il pubblico, esperienze di nuovo genere. E' vero che anche sulle scene teatrali si odono suoni di questo genere, però in iscena non si possono isolare ed avvicinare per mezzo di riprese di primo piano, e farli risultare quindi nel loro valore espressivo originario.

### « Paesaggio linguistico »

Il suono della favella umana nel film sonoro è ben più interessante del suo contenuto concettuale. Anche nel dialogo interessa in primo luogo l'impressione acustico-sensuale, e dopo appena l'argomento. Ecco una differenza fondamentale tra film sonoro e teatro! Nel film sonoro, non c'importa se i personaggi parlano anche una lingua a noi ignota, purchè ci sia chiaro lo svolgimento dell'azione. L'impressione è simile a quella di un paesaggio con ripresa sonora: « Paesaggio linguistico ».

### La ripresa sonora non è isolata

La ripresa sonora di primo piano ha questo di speciale che pur essendo un ritaglio, un particolare staccato dall'insieme, essa non si isola mai tanto dall'ambiente acustico come la fotografia di primo piano dall'ambiente ottico. Non è possibile vedere ciò che ad esempio succede dietro un angolo, mentre si può benissimo udirlo. Se in un locale rumoroso l'apparecchio di ripresa sonora isola due teste che si comunicano qualcosa sottovoce, deve continuare a manifestarsi il rumore generico dell'ambiente, altrimenti verrebbe interrotta la continuità spaziale, e si avrebbe l'impressione di trovarsi altrove con le due persone parlanti.

### Montaggio sonoro

Come si disse più sopra, è difficilissimo di localizzare il suono. Perciò di solito viene accompagnato da un gesto ben visibile oppure da una ripresa di primo piano della fonte sonora. Se però l'effetto debba risultare da suoni lontani, bisogna indicarne almeno la direzione. Ciò si può raggiungere con delle facce umane che si voltano in una data direzione oppure con altri mezzi del genere. Il gesto in questo caso è un ausilio per l'orientamento acustico.

Con la tecnica odierna dell'altoparlante fisso il suono non accompagna l'immagine mobile. Qualora sullo schermo l'attore incomincia a parlare nell'angolo di sinistra, e parlando si muove verso l'angolo di destra, il suono non l'accompagna. In questo caso bisogna interrompere lo spostamento con un'altra immagine, ad esempio con una ripresa dello stesso ambiente, ma in modo che l'attore resti invisibile, seppure si continua a sentire la sua voce. Quando poi nel quadro seguente l'attore arriva all'angolo di destra, lo spettatore ha la precisa impressione di udire i suoni provenienti da quella parte.

Tali e cento altre difficoltà acustiche possono venir superate da tali e cento altri metodi di montaggio. Fino a che, un giorno, la tecnica più evoluta dell'altoparlante ci permetterà di superare ogni difficoltà.

### Simiglianza tra suono e immagine

Il suono e la forma della fonte sonora hanno una certa affinità, tantochè suono e immagine devono in qualche modo assomigliarsi. Sarebbe ad esempio strano e grottesco, se un uccellino incominciasse a urlare con voce di basso profondo. Ci sono però molte altre contraddizioni più lievi e difficilmente percettibili, che lo spettatore comunque sente e nota. Tra poco, il nostro udito sarà così raffinato, da non accettare più sostituzioni di voce; il direttore di un film sonoro non potrà più far parlare un attore nascosto

agli sguardi del pubblico per un attore che appare sullo schermo. Poichè il pubblico si renderà conto, che l'attore dello schermo non parla con la voce propria. Le tensioni più feconde tra suono e immagine risultano là, dove la fonte sonora non è ancora localizzata e l'apparecchio di ripresa guida lo spettatore alla sua ricerca.

### Montaggio soggettivo

Il montaggio sonoro crea dei rapporti tra suono e immagine, e tra suono e suono, che non significano soltanto rilievi esteriori, bensì rapporti d'ordine spirituale. Associazioni, pensieri e simboli ricevono forma e vengono suggeriti per mezzo dell'udito. Quasi tutte le possibilità dell'espressione psichica ed intellettuale proprie al montaggio fotografico sono riservate in pari misura anche al montaggio sonoro. La cinematografia sonora tra poco sarà in grado di riprodurre non soltanto il mondo ambientale, ma pure il riflesso di questo mondo in noi stessi. Impressioni, sentimenti e pensieri acustici.

### Difficoltà psicotecniche

V'è però una difficoltà d'ordine psicotecnico che appesantirà ognora il film sonoro. L'appercezione del suono prende più tempo che non quella della immagine. Il montaggio fotografico segue esattamente il ritmo della comprensibilità: le associazioni, induzioni e deduzioni ottiche del pubblico sono rapidissime. Il montaggio sonoro invece non può in nessun caso seguire codesto ritmo rapido, perchè i suoni, nello scorcio, non sarebbero neppure uditi.

### Il dialogo

Fin qui ho parlato esclusivamente del film sonoro, ed ho analizzato la parola soltanto nella sua qualità di suono, di voce naturale, di espressione acustica. Ma il dialogo del film sonoro non è solamente un problema acustico. Più difficoltà che soddisfazione recò fino ad oggi al film la parola nella sua attribuzione drammatica.

### Gli inconvenienti ottici

Un vantaggio del film sonoro consiste nel fatto, che la continuità dello svolgimento non è più interrotta dalle didascalie. Ma a questa maniera, come già si notò, l'arte della puntatura ebbe a subire un regresso sensibile. Ed anche il ritmo del montaggio si appesantì alquanto. Poichè è necessario mantenere la stessa puntatura fino a che è esaurito il testo parlato. Il pubblico ha già capito benissimo con gli occhi, ma ciò nonostante deve star a sentire ancora le parole.

Gli attori sono tenuti ad una pronunzia chiara e lenta. Il che impedisce il gioco mimico. L'espressione della lingua parlata inceppa l'espressione del gesto. Se il pubblico deve assistere alla circostanziata formazione delle vocali e concentrare la sua attenzione verso la bocca dell'attore, l'effetto mimico scompare. L'attore cinematografico parla insomma più per l'occhio che non per l'orecchio.

Il vantaggio, come si vede, è molto problematico. Nel film muto, gli attori stessi erano gli inventori e poeti dei loro dialoghi mimici. E, se si trattava di grandi artisti, allora la poesia muta del loro gioco mimico era superiore ad ogni espressione per mezzo della parola. Quando i mezzi d'espressione non erano ancora le parole ma gli sguardi, gli sguardi

di una Lilian Gish, di un Caplin, il pubblico traeva vere e proprie rivelazioni dai dialoghi muti, seppure la favola del film rappresentato fosse insufficiente o di valore infimo.

Oggi invece, ahimè, si sente tutto ciò che gli attori dicono. E la trivialità delle loro parole supera di gran lunga la profondità dei loro sguardi. Non son più loro, ahimè, ad esprimersi: ma parla l'autore del film. Il pubblico assiste allo smascheramento, e rimane disilluso.

### Uso del dialogo

L'uso appropriato del dialogo è un problema, che richiede, per la sua soluzione, ancora lunghe e faticose esperienze da parte del film sonoro. Se un consiglio sia gradito, si tenti per lo meno di usare il dialogo con la massima parsimonia, e di condurre le scene in modo che vi sia poca necessità di parti dialogate. (Sternberg ha fatto questo tentativo nell'*Angelo Azzurro*). Ma ogni metodo ha i suoi pericoli. Le scene mute nell'*Angelo Azzurro*, ad esempio, assumono un patos che non si conviene affatto al contenuto. Il loro mutismo ha accenti drammatici e crea l'atmosfera dei grandi avvenimenti. Ora questi significati speciali non sono giustificati dall'argomento, e quindi lo stile ne risulta falsato.

### Idee per il film sonoro

Da un'arte nuova noi abbiamo ragione di aspettarci anche nuove norme fondamentali, e non soltanto nuove possibilità espressive per avvenimenti specifici. Se il film sonoro è destinato a diventare un nuovo « genere » artistico, di pari valore come gli altri generi in arte e come il film muto, allora il suono non può rimanere soltanto un sussidio, un ausilio di scene drammatiche, un accompagnamento, ma deve assicurare ad avvenimento centrale ed essenziale, vale a dire a motivo fondamentale dell'azione.

Ma esistono oggi degli avvenimenti acustici che esercitano una influenza su di noi, che determinino il nostro modo di agire e che tocchino il nostro destino? E' precisamente il film sonoro che è destinato a rappresentare un avvenimento di questo genere. E vi riuscirà nel momento in cui i manoscritti e copioni saranno specificatamente attagliati alle esigenze del film sonoro.

### Diversivi musicali

Le canzoni ed i motivi musicali, che finora abbiamo dovuti accettare o subire insieme a molti film sonori, non erano altro che diversivi intessuti nell'azione, la quale anche senza queste aggiunte si sarebbe svolta precisamente allo stesso modo. Musica e canto sono inserite in codeste operette filmistiche alla stessa stregua come un tempo le cavalcate ardite ed i cazzotti; cioè per rendere più sapido l'argomento. Quasi mai, in simili casi, si tratta di una necessità acustica o tonale.

Spesso invece la canzone viene inserita artatamente, a viva forza nel nesso della favola, mentre la musica dovrebbe avere una funzione organica nel complesso delle azioni.

### Il genere grottesco

Il dialogo resterà per un pezzo ancora la parte più noiosa del film sonoro. Tanto più piacevole è invece l'effetto raggiunto già oggi dai cartoni animati, da-

gli animali ed essere favolosi parlanti e cantanti. L'elemento inverosimile del film sonoro realistico, che risulta nel momento in cui suono e figura non si assomigliano e non coincidono, non costituisce difetto nei cartoni animati. La verosimiglianza non ha alcun valore.

Ma siccome non si possono inventare dei suoni, il suono in sé non è mai fantastico e neppure grottesco. L'effetto fantastico e grottesco è invece una conseguenza dell'inverosimile rapporto tra figura e fonte acustica. Un urlo da belva diventa grottesco quando proviene per esempio dalla gola di un topo. Il suono quindi non è fantastico, bensì la sua origine. Quando Topolino lancia uno sputo, questo rimbomba sul pavimento come un colpo d'ariete. E il ragno suona sui fili del suo telo come sur un'arpa. Tali fantasie sonore fanno rilevare chiaramente la esistenza di molteplici rapporti irrazionali tra le figurazioni ottiche e quelle acustiche. Noi immaginiamo bensì quale suono avrebbero i fiori del giardino, se Topolino incominciasse a scuoterli a mo' di campane; ma ignoriamo ancora la maggior parte delle voci delle cose mute; e perciò i giochi grotteschi dei cartoni animati potranno insegnarci non poco.

### I massimi problemi

L'evoluzione del film sonoro fu rapidissima e non si è ancora fermata. A vero dire, bisognerebbe essere in grado di calcolarne le direttive future e gli ultimi limiti. Ma le premesse d'uno sviluppo spirituale non ristanno nello spirito stesso, bensì nel fondamento economico e sociale. Tutto dipende dalle forme che assumerà la struttura economica e sociale del pubblico cinematografico e delle sue direttive ideologiche.

Riguardo all'avvenire del film sonoro, non mancano certamente gli scettici. Il vecchio Lumière, inventore della cinematografia e della fotografia a colori, non pensa che con disgusto a tale evoluzione. Il grande tecnico parla della tecnica e dei suoi limiti, che la tecnica stessa alle volte infrange in senso evolutivo, alle volte in senso regressivo.

Chaplin ha giurato che, se sarà costretto ad agire in un film sonoro, non accetterà altre parti se non quella di sordomuto. Nel film parlato egli vede la rovina della cinematografia.

Tra il contrasto delle opinioni s'impone comunque una necessità logica: di limitare cioè il film muto, fintanto che duri questo genere, esclusivamente al campo ottico. Soltanto se l'avvenire ci dimostrerà, che il film muto è un genere artistico autonomo e distinto dal genere sonoro, allora il film muto potrà rifiorire, fiorire e segnare la sua rinascita accanto al film sonoro. Ritirarsi oggi sulle posizioni oramai abbandonate non è più possibile; quindi bisogna progredire e conquistare forme nuove anche per il film muto.

Nella storia dell'arte non v'è nessun periodo di decadenza, che non contenga di già in sé i germi di fecondi sviluppi futuri. Non ci rimane dunque altro che rimetterci fiduciosi alla storia, alle forze vive degli sviluppi storici ed ai suoi vitali processi dialettici. Poiché per calcolare esattamente l'evoluzione futura del film bisognerebbe saper calcolare le forme future della civiltà umana.

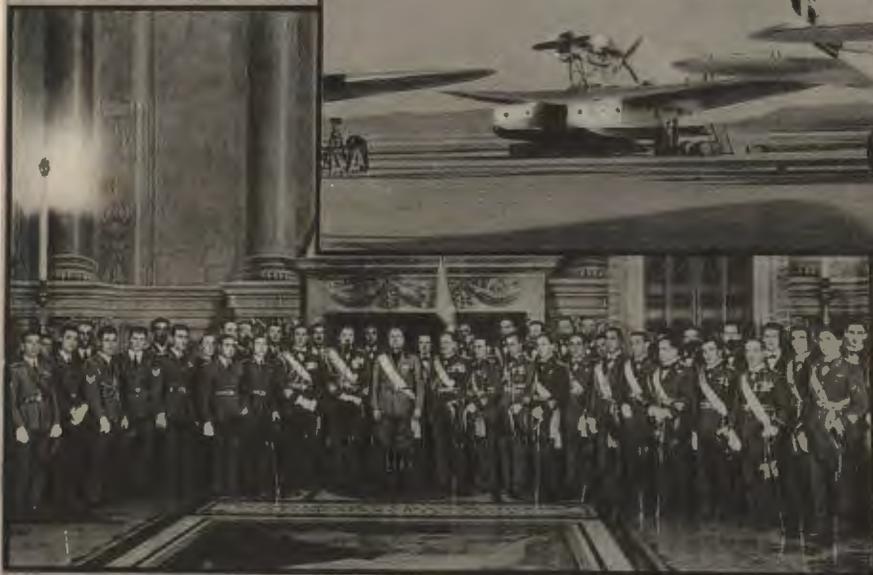
BELA BALAZS

*La Società A.L.F.A. Roma Via Torino 149 TEL. 42318*

*presenta:* **LO STORMO  
ATLANTICO**



L'EDICA GESTA  
DELE SOVADRIGLIE  
DI  
ITALO BALBO



EDIZIONE  
ISTITVTO  
NAZIONALE

**L.U.C.E.**

*Unica documentazione cinematografica della  
Crociera Atlantica ==*

FRANCO CORVARO ELVISA CASELOTTI  
INTERPRETI DELLA VERSIONE ITALIANA DI :



# IL GRANDE SENTIERO

FILM SONORO E PARLATO, LA MERAVIGLIA DELLA  
STAGIONE DELLA **FOX FILM**

# Attività delle Industrie dello Spettacolo nel mese di Febbraio

## Teatro lirico e concerti

Quest'ultima quindicina è stata caratterizzata da due avvenimenti che, nel campo della lirica italiana, hanno inciso, forse anche superficialmente, il loro piccolo segno. Alla *Scala*, Italo Montemezzi ha fatto rappresentare un suo atto unico: *La notte di Zoraima*, e, al *Reale dell'Opera*, Mario Persico ha fatto conoscere una sua *Bisbetica domata* intorno alla quale grande era la curiosità e l'attesa. Entrambi gli spartiti allestiti con molta cura e interpretati da eccellenti cantanti, non ci hanno rivelato alcun che d'inaudito o d'inedito che già non sapessimo da un pezzo. Tanto l'autore dell'*Amore dei tre re* quanto il giovane musicista napoletano Persico son riusciti a mettere in mostra le loro pregevoli qualità tecniche alle prese con le solite deficienze librettistiche, ma la parola che s'aspettava da essi non è stata profferita.

Tra le « novità » che s'annunziano imminenti, va ricordata la goldoniana commedia musicale di Wolf-Ferrari: *La vedova scaltra* che quasi contemporaneamente dovrebbe rappresentarsi a Milano e a Roma. Se c'è dato di anticipare qualche giudizio sul nuovo spartito del maestro veneziano, potremo dire che esso ci riporta nel periodo migliore della produzione teatrale dell'autore dei *Quattro rusteghi*, vale a dire in quello che arricchì il repertorio lirico italiano d'un gioiello sfavillante come le aggraziate *Donne curiose*. Dialogo, quindi, brillante e serrato aderente all'azione, sospiroso ansito melodico, ricchezza di squisitezze stilistiche di gusto arcaico espresse con armonizzazione progredita, nobiltà formale ma esente da ogni pedanteria e, sopra tutto, da ogni bravura che puzzi di lucerna.

Le altre principali stagioni d'opera in Italia, alcune iniziatesi ai primi della quaresima, altre che con la quaresima avranno termine, si sono svolte avvalendosi del solito repertorio che, però, incontra tuttora vivissimo il favore del pubblico. A Torino, dove gli spettacoli lirici del *Regio* si alternano con quelli del « *Balbo* », ha avuto luogo una pregevole esecuzione dei *Maestri Cantori* e un graditissimo ritorno del cimarosiano *Matrimonio* diretto dal maestro Ghione. Al *Dux* di Bologna, diretta dal M.<sup>o</sup> Giungi, è stata allestita una buona *Manon* di Massenet, protagonista la signora Buggi; al *Carlo Felice* di Genova il M.<sup>o</sup> Bavagnoli è stato l'animatore della bella stagione che ora riprende lo *Chénier* col tenore Minghetti; al *S. Carlo* di Napoli, Franco Capuana ha fatto applaudire *Luisa* di Charpentier; al *Comunale* di Trieste il M.<sup>o</sup> Baroni ha diretto un ottimo *Parsifal*; al *Petruzzelli* di Bari il M.<sup>o</sup> Padovani ha fatto applaudire una nuova opera *Andrea del Sarto*, la cui vicenda è tratta dal dramma di De Musset e musicata dalla compositrice fiorentina Mary Rosselli; a Verona un *Rigoletto*, protagonista il baritono Nascimbene, è stato apprezzato per la direzione del

maestro Cremagnani; a Brescia col *Sigfrid* diretto dal maestro Lucon il *Grande* chiude i suoi battenti.

Nel piccolo mondo concertistico, poco o nulla di rilevante. I soliti famosi commessi viaggiatori della direzione orchestrale, che, durante l'inverno, percorrono in lungo e in largo l'Europa « a miracol mostrare », si sono avvicendati sul podio delle più accreditate sale di concerto della penisola, ripetendo fino alla sazietà quei capolavori sinfonici che li diresti inventati solo per dar loro modo di sfoggiare sempre più nuove e frenetiche acrobazie di gesti cui la sottoposta orchestra obbedisce come può e se può. Da Klemperer allo spagnolo Arbòs, che ha incluso nel suo ultimo programma un interessante gruppo di musiche del suo paese, un po' d'attenzione merita il giovane Willy Ferrero che, fin dall'anno scorso, in un fortunato corso di concerti a Milano, a Roma e a Napoli, mostrò d'aver dimenticato il suo ruolo d'*enfant prodige* per quello più serio di direttore pensoso di scavare in profondo le pagine affidate alla sua interpretazione.

Dal punto di vista della diffusione della musica a scopo culturale ed educativo, è da apprezzarsi senza riserve l'attività dell'Orchestra Sinfonica Milanese che, sotto la guida illuminata di Alceo Toni, ha dato un bel numero di concerti eseguendo programmi eclettici scelti con grande gusto e delicata sensibilità artistica.

Per quanto riguarda nuove opere liriche, dall'estero non giungono notizie troppo confortanti. All'*Opéra* di Parigi, in una sola sera, sono stati rappresentati tre nuovi lavori di cui uno, *L'illustre frègon* (« la famosa lavapiatti »), di Raul Laparra, il cui libretto è tratto da una novella del Cervantes. Buona stampa, ma pubblico riservato e palesemente stanco di servire da terreno di saggio per esperimenti modernistici d'immane infelice risultato. Le altre due partiture, adattate ad azioni mimiche e coreografiche, ebbero anch'esse scarso successo sebbene la critica d'avanguardia ne esalti tuttora le intenzioni e i propositi, a suo modo di vedere, perfettamente realizzati.

Due notizie che, quantunque riguardino spettacoli all'estero, interessano il mondo artistico italiano, ci vengono dalla Germania e dall'Argentina. Arturo Toscanini, attualmente a New York con la sua miracolosa orchestra, dirigerà ancora al *Festival* di Bayreuth *Tannhauser* e, il 22 luglio, *Parsifal*.

Da Buenos Aires, invece, si apprende che la combinazione tedesca, che avrebbe portato come direttore artistico il M.<sup>o</sup> Von Muller, è stata respinta e già si riparla d'un'impresa italiana con repertorio e artisti italiani. Per il nostro orgoglio artistico e per l'importanza dello sbocco che quelle scene offrono al teatro lirico, la riconquista del *Colon* è fra le notizie che ci soddisfano.

## Teatro drammatico

In questa rubrica, dove mensilmente viene passato in rapida rassegna tutto quello che si fa sulla nostra scena di prosa, non parleremo questa volta di crisi. Lasciamo pure intorno al « grande ammalato » i soliti medici con faccie oscure e pronti sempre a sentenziare la imminente catastrofe finale di questo nostro teatro drammatico, piuttosto che a suggerire qualche possibile benefico rimedio, e vediamo, invece, se il 1931 si è iniziato, per la scena di prosa, con più gravi segni di malattia.

Per quanto il 1930 sia finito con l'ostinato tragico appello di S.O.S., lanciato insistentemente da coloro che s'atteggiano a profeti e non vedono intorno che squallore di morte, non si può seriamente e onestamente affermare che nelle prime settimane del 1931 le cose siano andate di male in peggio. Noi che rifuggiamo dal camuffarci da Sibille dei nostri giorni e non siamo afflitti da pessimismo nero e catastrofico, nel guardare il panorama, pur senza vasti e luminosi orizzonti, del nostro teatro di prosa nel primo scorcio di questo nuovo anno, troviamo che non c'è ragione di disperare.

Cominciamo col dire che in genere in gennaio e febbraio i teatri — particolarmente quelli di Roma, di Milano, di Torino e di qualche altra città — hanno fatto incassi di non troppo inferiori a quelli dello scorso anno nei mesi corrispondenti: possono farne fede i bordereaux delle Compagnie Galli-Gandusio, Merlini-Cimara-Tofano, Tatiana Pavlova, Lupi-Borboni-Pescatori, Ettore Petrolini e Gilberto Govi. E per quanto riguarda le novità, la maggior parte di quelle italiane e straniere rappresentate in questi due mesi, ha ottenuto il plauso del pubblico, se non sempre la lode concorde dei critici.

Il 1930 si è chiuso con un grande successo italiano, quello di *Campo di maggio* di Giovacchino Forzano, e il 1931 è cominciato con un altro eguale successo dello stesso autore: *Don Bonaparte*, rappresentato al Teatro Olympia di Milano da Ermete Zacconi. Napoleone *for ever!*, Napoleone su tutta la linea, è il caso di dire. Il grande Corso e il tempo suo hanno trovato in Forzano un rievocatore felice e fortunato. Ma mentre in *Campo di maggio* lo scrittore toscano aveva affrontato in pieno il dramma gigantesco della caduta dell'astro napoleonico, in *Don Bonaparte* è voluto rimanere negli stretti limiti d'una giocosa commedia paesana, mettendo a contrasto l'uomo che sconvolse l'Europa intera (e che nell'azione scenica non appare mai) con l'affabile pastore di un piccolo gregge di anime rustiche, un modesto sacerdote che porta il nome dei Bonaparte e dell'Imperatore dei francesi è zio.

Tutta la commedia si svolge attorno a questa figura di vecchio umile e puro sacerdote, che vive in un paesetto montano della Toscana, ignorando tutto quello che è avvenuto e avviene nel resto del mondo, e perfino che un suo nipote, salito sul trono di Francia, guida ora a suo talento i destini del mondo. Nella poderosa interpretazione di Ermete Zacconi *Don Bonaparte* ha avuto a Milano, la prima sera, otto chiamate dopo il primo atto, sei dopo il secondo ed otto dopo il terzo, oltre ad un'ovazione a scena aperta a Zacconi durante il primo atto.

Un esito non meno lieto, e veramente autentico, poichè confermato da una trentina di repliche a teatri gremiti (e la crisi?!!) l'ha riportato, nella sua duplice veste di autore e di attore, Ettore Petrolini, il 16 gennaio, al Manzoni di Roma, con *Chicchignola*; tre atti brevi, rapidi, serrati, di carattere popolare, oscillanti tra il farsesco e l'amaro, discretamente beffardi, alla schietta maniera petrolinesca. La commedia è imperniata intorno alla curiosa e divertente macchietta di un povero diavolo, venditore sulle piazze di palloncini per i fanciulli, il quale, ingannato dall'amante con un suo amico bottegaio, riesce con fine astuzia a giocare l'una e l'altro e a prendersi la sua bella rivincita, riacquistando al tempo stesso la propria libertà. La commedia, dalla quale scatta una comicità pronta e chiassosa, con venature beffarde e pungenti, è apparsa al pubblico e ai critici, questa volta perfettamente d'accordo, una delle migliori tra le molte uscite dalla penna del popolarissimo attore.

Sempre in gennaio, sono stati rappresentati alcuni lavori nuovi in un atto a Firenze, a Milano e a San Remo: al Teatro Niccolini di Firenze, con successo caloroso, *La vecia insemiada* di Gino Rocca, un rapido episodio di intima drammaticità che l'autore ha immaginato in un paese del Veneto, dopo la rotta di Caporetto, e la Compagnia veneziana Basseggio-Micheluzzi-Parisi ha interpretato con molta efficacia; all'Arcimboldi di Milano, con discreto esito, l'atto di Carlo Veneziani: *L'innesto dell'eternità* e *Una commedia con un morto* del tedesco A. Lao Schor; e al Teatro del Casino di San Remo due drammi di Sem Benelli: *Gli eroi* e *Madre Regina*.

Nell'*Innesto dell'eternità* Carlo Veneziani (abbandonate lo scorso mese le fatiche del capocomicato, avendo dovuto disciogliere la Compagnia con Karola Zoepgni e col giovane Roveri, e tornato a quelle di autore drammatico) ha portato in scena uno scenziato il quale è riuscito a produrre un siero capace di preservare l'organismo dalla corruzione e quindi a rendere gli uomini immortali. Ma invece della riconoscenza del genere umano, questo nuovo *Dottor Miracolo* non s'attira addosso che rancori, maledizioni, fastidi; ed allora, deluso, convinto che l'umanità non può essere governata che dalla crudele inalterabile legge della *mors tua vita mea*, egli distrugge il suo portentoso siero.

Anche in *Una commedia con un morto* c'è per protagonista un dottore: ma questi s'accontenta di compiere un'altra esperienza, quella della fedeltà matrimoniale sulla pelle di un amico. Avendo, infatti, deciso di prender moglie e odiando le formalità del matrimonio, questo dottore incarica un amico di figurar lui nelle relative cerimonie; ma l'amico si innamora presto di colei che, come Paolo Malatesta, ha sposato per procura, e la donna s'innamora di lui; e così il dottore sfuggito al pericolo del tradimento, se la ride allegramente, mentre in una stanza vicina d'albergo un tizio si uccide, perchè ingannato dalla moglie. Ha considerato dunque la vita tragicamente, mentre il dottore, dominandola, ne ha fatto una commedia.

Di ben altre proporzioni e di ben altro contenuto e valore i due drammi di Sem Benelli, rappresentati dalla Compagnia diretta dallo stesso poeta, a San

Remo. Dramma di guerra, la nostra guerra, *Gli Eroi*; di rivoluzione, quella scatenatasi sulla Russia imperiale, *Madre Regina*: sintesi intensa l'uno e l'altro di due diversi momenti, ma collegati da un ideale legame di aspirazione. *Gli Eroi* furono dal Benelli abbozzati ed anche annunciati nel 1917, allorché egli si trovava ferito in un ospedale. Il dramma fu poi lasciato da parte, perché Benelli non credeva che la guerra potesse essere allora accettata sul teatro alla gente che l'aveva vissuta così recentemente. In questo dramma è la suggestiva ed esperta rappresentazione di un angolo del fronte italiano in piena battaglia: protagonista, un umile artigiere toscano, il sacrificio del quale finisce per esprimere il sentimento religioso della guerra e la santità della causa. Otto chiamate a Corrado Racca e ai suoi compagni e all'autore hanno coronato questo dramma di guerra. In *Madre Regina*, sullo sfondo della rivoluzione russa, affiorano tutte le idee e i tormenti dell'umanità, ragione almeno apparente di tanti rivolgimenti. Appare in questo dramma che nel grande crollo delle istituzioni e dei costumi unicamente può parlare ancora il suo linguaggio eterno la voce del sentimento nelle creature sante che stanno all'avanguardia dell'umanità: le madri. L'atto, meno conciso e drammatico del precedente, ha ottenuto, nella lodevole interpretazione di Guglielmina Dondi, quattro chiamate agli interpreti e all'autore.

Un altro illustre scrittore della vecchia guardia, Giannino Antona Traversi, è tornato (il 2 febbraio) al teatro, dopo tre lustri di assenza nobilmente spesi parte in guerra e parte in una generosa opera di bontà verso i caduti del nostro fronte. La sua commedia in tre atti *Il battistrada* ha riportato al Valle di Roma un vivo successo nella coscienziosa colorita recitazione della Compagnia Borboni-Lupi-Pescatori. *Il battistrada* è una commedia a pochi personaggi, essenzialmente drammatica, di genere psicologico e a carattere moraleggiante (è la storia dolorosa e amara d'una piccola madama Bovary dei nostri giorni); è una commedia di concezione e struttura ottocentista, tipo *I disonesti* di Rovetta e tipo *Tristi amori* di Giacosa. Ma per non pochi riguardi si riallaccia al vecchio teatro ironico e satirico del buon Giannino. Dopo aver sferzato a sangue nelle sue piacevoli commedie d'un tempo le alte classi, le debolezze e i vizi dell'aristocrazia, questa volta l'autore di *Carità mondana* e dei *Giorni più lieti* ha voluto colpire la piccola borghesia, la quale pareva fino a diversi anni addietro la sola rimasta veramente sana, perché conduceva una vita più chiusa e più semplice; ed anche questa volta lo scrittore ha dimostrato di possedere mano esperta e senso profondo del teatro. Il pubblico ha salutato il ritorno alle scene dell'illustre scrittore con quattro o cinque chiamate alla fine d'ogni atto del *Battistrada*.

Nello scorso gennaio di produzioni straniere assolutamente nuove per l'Italia si sono avute soltanto *Margherita di Navarra* di Ladislao Fodor, al Valle di Roma (17 gennaio), e *Ti aspettavo...* di Jacques Natanson, al Teatro di Torino. Per la sua *Margherita di Navarra* l'ungherese Fodor s'è ispirato alle allegre commedie di De Flers e Caillavet, soprattutto a *Il Re*; al *Bosco sacro* e all'*Abito verde*, senza raggiungerne la schietta pungente comicità. Nei

tre atti è farsescamente svolta la storia della rivalità fra una bella sposina e il mondo parlamentare. Questa satira un po' vecchiotta del mondo parlamentare è stata accolta dal pubblico romano, nella vivacissima interpretazione della Compagnia Galli-Gandusio, con parecchi applausi. Applausi discreti, in qualche momento anche calorosi, ha egualmente ottenuto a Torino la commedia dell'attore e scrittore francese Natanson, portata alla ribalta dalla Compagnia Almirante-Pagnani-Besozzi. *Ti aspettavo...* è parsa una commedia un po' fragile e disorganica, ma ricca di osservazione e condotta con un dialogo pieno di finezze e tutto irridescenze.

In febbraio la migliore fortuna ha arriso a diverse commedie italiane e ad alcune straniere. Al Carignano di Torino ha riscosso applausi ad ogni fine d'atto, e soprattutto al terzo, *Prix Goncourt* di Ferdinand Roger. *Prix Goncourt* che vuole essere la satira di un letterato senza estro e senza gioia che improvvisamente vince un grande premio letterario e, raggiunta la celebrità, svuotato d'un tratto, incapace a spiccare il volo, sazio di un lavoro vano e tormentoso che acciaccia i sogni e rende malsana la vita, da trionfatore diventa un fallito. *Prix Goncourt* ha avuto ad interpreti la Merlini, Tofano e Cimara.

La rivelazione di un nuovo autore drammatico italiano è stata data (il 7 febbraio) all'Eden di Milano dalla prima rappresentazione de *La pagina degli scandali*, il cui autore da principio si è nascosto sotto il misterioso pseudonimo di *Dram'x*, e poi si è rivelato per F. De Robertis. *La pagina degli scandali* è un dramma all'americana, tipo *Broadway*, e vuole essere una movimentata pittura di un curioso tipico e vertiginosamente meccanizzato giornalismo turpe d'oltre oceano. Il De Robertis, pure attraverso artifici e assurdità ed errori di visione psicologica, ha rivelato in questo suo primo lavoro un senso teatrale e una disinvoltura scenica veramente non comuni. Renato Simoni ha detto della *Pagina degli scandali*: « La commedia è formale, e manca di centro; ma il giovane che l'ha scritta ha ingegno, è capace di disegnare, per lo meno con un senso scenografico, tipi e figure, e di dare quadratura alle scene, sebbene non sappia ancora rinunciare a episodi e a parole che possono essere piacevoli isolate, ma nel complesso di una commedia fan sentire la loro superfluità ». Per questa commedia è stata formata un'apposita compagnia diretta da Camillo Pilotto, e della quale fa parte Rossana Masi: compagnia che con molto lusso di scenari sta portando ora in giro per l'Italia il nuovo caratteristico lavoro.

Ad un'altra commedia italiana, *Ciurilo dagli occhi di fuoco* di Gherardo Gherardi e di Oblor, rappresentata (il 7 febbraio) dalla « Compagnia della Commedia », al Carignano di Torino, non ha invece arriso lieto successo. Il lavoro, di carattere tra il fiabesco e il caricaturale, è stato accolto da un applauso di fiduciosa attesa alla fine del primo atto, ma è passato poi in un silenzio glaciale durante gli altri due e zittito alla fine.

Al Teatro Quirino di Roma la Compagnia Galli-Gandusio ha presentato al giudizio del pubblico una allegra commedia di Luigi Bonelli, con musiche del maestro Cuscinà: *La barca dei comici*, ispirata dal noto episodio della fuga del giovinetto Goldoni

da Rimini a Chioggia, insieme con i comici veneziani che recitarono poi la prima commedia del grande scrittore. Ai tre atti, piacevolissimi, del fortunato scrittore senese e alla graziosa musica del compositore siciliano, e agli eccellenti interpreti il pubblico ha fatto la prima sera e nelle molte repliche accoglienze entusiastiche.

Applausi e larghe lodi di critici ha avuto a Milano (l'11 febbraio) il primo dramma di un noto e valoroso giornalista, « *La sete di Dio* » di Rino Alessi, direttore del « *Piccolo* » di Trieste. Nel dramma, in 5 quadri, campeggia la gigantesca figura di Massimiliano Robespierre in quel breve periodo che corre dal Ventoso 1794 al 10 Termidoro, periodo nel quale Robespierre fece decretare dalla Convenzione che il popolo francese riconosceva l'esistenza di Dio e la immortalità dell'anima, e fece celebrare quindi la festa dell'Essere Supremo.

Dramma di coscienze, o due, o fiacche, o cupide, o disperate, questa « *Sete di Dio* » ha rivelato un nuovo forte e pensoso scrittore di teatro. Il lavoro, messo in scena con rara maestria dalla Pavlova, ha avuto a principali interpreti il Cialente e il Sabbatini. Tre chiamate dopo il primo quadro, quattro dopo il secondo, sei dopo il terzo, cinque dopo il quarto e tre dopo l'epilogo.

Prima di chiudere la sua fortunata stagione al Valle di Roma, (il 15 febbraio) la Compagnia Lupi-Borgoni-Pescatori ha messo in scena l'ultima commedia dell'autore-attore Louis Verneuil « *Yorrah* », commedia di carattere, che ha per eroina un'appassionata donna rumena. Successo eccellente.

Con cinque chiamate dopo il primo atto, sette dopo il secondo ed altrettante alla fine del terzo, ha avuto il battesimo del successo al Trianon di Milano la nuova commedia in tre atti di G. Bevilacqua « *Centouno* ». Commedia, anche questa di carattere, si aggira quasi interamente intorno alla tipica gelosia di due vecchi. Ne sono stati ammirevoli interpreti gli attori veneziani Giachetti e Cavalieri.

Al Manzoni di Milano il 17 febbraio è andato in scena un dramma in tre atti di una donna, la signora Paolini Ferraro, « *Invito alla gioia* », che il pubblico ha ascoltato con rispetto, applaudendo tre volte la Pavlova e i suoi compagni dopo il primo atto, dopo il secondo, e quattro, non senza contrasti, dopo il terzo.

Un altro successo di Petrolini, ma questa volta soltanto in qualità di attore, è stato quello con un atto divertente ed arguto di Ugo Chiarelli, « *Toccalafrusta* », rappresentato al Manzoni di Roma.

L'onore di essere rappresentato in Italia, prima che nel suo paese di origine, è toccato ad un dramma di Lenormand, « *Medea* », messo in scena il 20 febbraio dalla Compagnia di Maria Melato al Carignano di Torino. In questo lavoro il commediografo francese ha cercato di modernizzare il mito tragico di Medea, insufflandovi nuova vita e significati attuali, quale quello del dibattito tra Oriente e Occidente che da tempo fa versare fiumi d'inchiostro. Protagonisti del dramma sono un avventuriero coloniale e una misteriosa principessa asiatica che, trasportata in Francia dall'uomo che essa ama e dal quale ha avuto dei figli, finisce per uccidere questi figli il giorno in cui si vede abbandonata dall'europeo e sul punto di es-

sere espulsa dal paese che la ospita. Poiché i figli sono l'unica cosa che quell'uomo dichiara di amare soprattutto al mondo, è nei figli che, come Medea, lo colpisce. La critica ha fatto all'opera del Lenormand il viso piuttosto arcigno, negando ai personaggi del dramma una vera consistenza psicologica e uno spiccato carattere poetico; ma il pubblico si è impietosito ai casi della sciagurata madre ed ha calorosamente applaudito Maria Melato.

Una *pochade* di carattere caricaturale e qua e là satiro ci è venuta dalla Germania: « *Hulla di Bulla* » di Arnold e Bach, che la Compagnia Almirante-Pagnani-Besozzi ha fatto applaudire (il 19 febbraio) al Quirino di Roma. In questi tre atti farseschi e a momenti operettistici, sono narrate le curiose peripezie di un Sovrano asiatico che viene col suo seguito in Europa ad apprendervi la civiltà e a goderne i piacevoli passatempi. L'avventura di questo Principe mussulmano ricorda assai i recenti casi di Un Sovrano spodestato del quale molto ebbero a parlare i giornali di tutto il mondo.

\*\*\*

Con una bella fuga finale di razzi luminosi, come negli spettacoli pirotecnici, si è chiuso il mese di febbraio nel nostro teatro di prosa: voglio dire, con una serie di eccellenti successi, tra i quali quello di *Su da noi*, la nuovissima commedia in tre atti di Gino Rocca, presentata al pubblico milanese dell'Eden dalla compagnia veneziana Giachetti-Cavalieri; e poi quello di « *Amphitryon 38* » di Jean Girandoux, messo in scena la stessa sera al Balbo di Torino dalla compagnia francese del Teatro dei Champs-Élysées, diretta da Louis Jouvet; quello del « *Professeur d'Anglaise* » di Régis Gignoux, rappresentato il 26 corr., al Teatro Valle di Roma dallo stesso Jouvet, e quello di « *Un cambrioleur* », 4 atti di Berr e Verneuil, recitato al Manzoni di Milano dalla compagnia francese di Jules Berry e di Suzy Princ, la sera del 25, e quello infine di « *Signora 900* » di Nino Bolla.

« *Su da noi* » è l'esaltazione della montagna e della sua gente, rude e generosa nata lassù cresciuta e invecchiata lassù rimasta presso le cime anche durante la guerra a combattere dove i padri faticarono in pace: gente che si leva fiera e come battuta dalle tempeste sulle stesse proprie passioni, e che non ha bisogno di dominarsi per farlo, ma solo di sentirsi coi piedi puntati sulla roccia, tra quella immensità, tra quei silenzi. La commedia ha una vicenda, come i monti hanno valli che si insinuano tra di loro, vette e bassure. Il primo atto è un episodio di guerra e si svolge in un nido di alpini, tra i quali sono due umili montanari, dal cuore generoso, legati tra di loro da una profonda amicizia: Memi e Tonin, quest'ultimo un eroe autentico, pur senza saperlo e senza l'apparenza. Tonin ha una sorella, Teresa, rimasta a valle, sola, conosciuta laggiù tra i fanti dei battaglioni a riposo. Tonin vorrebbe salvarla dalla sua perdizione; e perciò le scrive consigli, rimproveri e preghiere; e poi esce di soppiatto dal ricovero, perchè s'è accorto che gli austriaci stanno preparando una mina sotto l'appostamento italiano, e vuole da solo sventare l'insidia. Ma non ritorna più: scompare nel fuoco. Al secondo atto sono passati dieci anni, e gli alpini sono tornati alle loro case. Memi ha spo-

*La fantasia di Edgar Poe  
Il genio poliziesco di Conan Doyle*



*rivivono  
nel  
mistero  
de*



**LO SPETTRO VERDE**

*della Metro Goldwyn Mayer*

*Gli Artisti Associati presentano*  
**MARY PICKFORD**

**IN KIKI**



**LOOK ON!**  
**1931**



sato Teresa, più per sentimento di affetto alla memoria dell'amico cui visse accanto sulla montagna, durante la guerra, che per amore. Ma Teresa ha continuato nella sua vita di peccato e di lussuria; ed ora vorrebbe indurre il marito ad abbandonare i monti e a scendere a Padova, dove essa vuol seguire uno de' suoi amanti. Per un incidente Memi viene ad avere le prove irrefutabili della colpevolezza della moglie; ed allora, come ha sempre fatto nella sua vita di montanaro, si chiude in sè stesso e rifiuta di partire. Rimarrà lassù, coll'immagine del fratello scomparso, accanto alle vette immacolate e sovrane. Tonin è divenuto per lui un mito, e in questo mito la realtà dei giorni vissuti insieme alla guerra, lassù, sfuma, in un sentimento poetico confuso e primitivo. Memi pensa che il Milite Ignoto, sepolto a Roma, sia, non possa essere che quel suo introvabile compagno di armi. La commedia, fatta di schietta umanità, senza artifici letterari, ha commosso il pubblico milanese, che ha applaudito autore ed interpreti cinque volte dopo il primo atto, sette dopo il secondo e quattro dopo il terzo.

Successo soprattutto di curiosità è stato quello di « *Amphitryon 38* » di Giraudoux, una commedia che appartiene al teatro francese d'avanguardia, di esasperata sensibilità moderna. Rievoca il mito di Giove e di Alcmena. Jouvett l'ha inscenata con un senso di caricatura dei nostri giorni, e l'ha recitata coi suoi compagni con grande pittoresca originalità. L'elegante bizzarria dei costumi e il caratteristico scenario sono stati particolarmente apprezzati dal pubblico, che ha rivolto reiterati applausi ad ogni fine d'atto agli ottimi interpreti.

## Notiziario

— Il 20 marzo il gruppo artistico Lupi-Borboni-Pescatori s'imbarcherà a Genova sul « Conte Verde » per Buenos Aires, dove la Compagnia debutterà al Teatro Odeon con « *La fine della signora Chaney* ». Questa è l'unica Compagnia italiana che quest'anno si reca nel Sud-America. La Lupi-Borboni-Pescatori darà a Buenos Aires 60 recite; e poi passerà a Rosario, a Montevideo e forse a Rio de Janeiro. Non è improbabile che dopo questa città possa iniziare un giro nel Centro America.

— Giovacchino Forzano è molto avanti col nuovo dramma « *Maria Antonietta* », il primo ciclo della Rivoluzione francese, di cui ha già dato alle scene « *Il Conte di Brécard* », « *I fiordalisi d'oro* », « *Madama Rolland* » e « *Danton* ». « *Maria Antonietta* » verrà affidata a Maria Melato, e sarà un succedersi di rapidissimi quadri, oltre venti, che verranno presentati come visioni, senza vere scene, con l'ausilio di luci e di piccoli spezzati. Forzano ha frattanto posto la parola fine ad una bizzarria in tre atti dal sibillino titolo « *A.P.C.A.* », nella quale l'appaudito autore vuol dimostrare ciò che è possibile fare per il raggiungimento della felicità umana.

— Luigi Chiarelli, dopo essersi cimentato, non senza fortuna, anche nel campo della pittura, si sta ora dedicando con fervore di neofita ad un'altra arte, quella della musica. Si è messo cioè a fare il compo-

sitore e in questi giorni la Casa Editrice Musicale Suvini-Zerboni di Milano ha lanciato la prima canzone *slow-fow* « *My Boy* », versi e musica di Luigi Chiarelli. Dello stesso Chiarelli sono annunciati un fox-trott, « *A. B. C. fino alla Zeta* », il tango « *Perdizione* », e un altro fox-trott, « *Andata e ritorno* ».

— Nella ventura estate, per l'annuale Sagra a San Marino verrà messo in scena nella minuscola Repubblica il seguito del trittico di Ugo Falena « *Santo Marino* », la cui prima parte venne eseguita la scorsa estate.

— F. T. Marinetti, dell'Accademia d'Italia, sta lavorando a quattro nuove commedie, naturalmente di genere futurista, ma divertenti, indiovolate, esilaranti, perchè Marinetti si è sempre di più convinto che bisogna condannare a morte il teatro funebre pessimista e scocciatore. Dei quattro lavori, tre s'intitolano: « *Un'assurdità bruna* », « *Un'assurdità bionda* » e « *Un'assurdità bionbruna* ».

— *La benefica strage* è il titolo di una nuova commedia quasi compiuta di Gino Rocca. E' un lavoro in tre atti e sei quadri, modernissimo — una specie di proiezione del futuro — e, a detta dell'autore, pericolosissimo. E' destinato alla Compagnia diretta da Dario Niccodemi.

— Verso la metà di marzo *Za-bum* rappresenterà al Teatro dei Filodrammatici di Milano un bizzarro lavoro di scene di vita notturna in due atti e un prologo degli autori tedeschi Farcas ed Herczeg, con musiche del maestro Katscher, dal titolo « *Wunder Bar* ». « *Wunder Bar* » si sta replicando da qualche mese in un teatro di Berlino con enorme successo. Di originale ha questo, che tutta l'azione si svolge fuori del palcoscenico, e cioè, come negli spettacoli di circo equestre, nel centro della platea, dove viene eretto un modernissimo bar, intorno al quale prende egualmente posto una parte del pubblico. La vicenda della commedia è lieve ma intramezzata di ricchi numeri di varietà. In Italia ne sarà protagonista Armando Falconi, circondato da oltre cinquanta elementi, fra attori, ballerine, cantanti ed eccentrici. Tra gli attori vi parteciperanno Mario Brizzolari e Vittorio Servolini e poi la soubrette Titina, e parecchi elementi della Compagnia viennese di riviste Schwarz.

— Alessandro Varaldo si prepara a tornare al teatro con diverse commedie. Ha già pronto « *Il cerchio magico* », « *La signorina Lohengrin* », entrambe di genere comico-sentimentale, e ha inviato in questi giorni a Gilberto Govi una sua nuova commedia dialettale « *La nostra bella Genova* ».

— A fine di giugno il Gruppo artistico Galli-Gandusio terminerà i suoi impegni con la Società Sinimberghi, e la fortunata unione dei due assi della comicità avrà fine. Dina Galli nei mesi estivi riposerà; e poi, in autunno, molto probabilmente, tornerà a formare Compagnia per proprio conto. Gandusio farà in estate, a quanto sembra, un film parlato alla « Cines », e non riprenderà a recitare che in autunno avanzato.

— Nino Berrini sta dando gli ultimi tocchi al secondo dramma del ciclo celliniano, « *Il Perseo* », la cui azione si svolge interamente a Firenze. In esso è

rappresentata la grande lotta intrapresa dal cesellatore fiorentino per superare sè stesso e per salire dall'arte dello sbalzo alla scultura in grande. Berrini attende anche ad un altro dramma, al secondo poema del ciclo dei Monferrato, iniziato col « *Rambaldo di Vaqueiras* », e che s'intitola *Corrado di Monferrato*.

— Il disegnatore caricaturista Onorato, incoraggiato dal successo riportato lo scorso anno dal suo bel volume di caricature teatrali « *Pupazzi* », pubblicherà alla fine di marzo presso l'Editore Licinio Cappelli un altro libro dal titolo: « Nuovo per queste scene: ricordi di dieci anni di teatro di un caricaturista ». Il volume comprenderà 250 disegni e 20 tavole fuori testo.

— Ugo Falena non riposa sugli allori: dopo il recente successo della sua « *Vendetta di Demostene* », e quello recentissimo della riduzione genovese di « *Zio Cardinale* », nella quale il Govi ha riportato un successo clamoroso, si prepara ad affrontare nuovamente il pubblico con una commedia in tre atti, a pochi personaggi, « *I libri di un filosofo* », nella quale l'elemento comico e l'elemento sentimentale drammatico si alternano. Il Falena lavora infine ad altre due commedie essenzialmente gaie: « *Il Duca di Mantova* », destinata a Dina Galli, e « *La barba del Ministro* », per Armando Falconi, se questi tornerà a fare presto Compagnia.

— *L'amore dove sta*, la nuova commedia di Luigi Antonelli che doveva essere messa in scena al Quirino di Roma dalla Compagnia Galli-Gandusio, sarà invece rappresentata prestissimo dalla Compagnia di Luigi Almirante. Luigi Antonelli sta intanto preparando un'altra commedia di genere fantastico, « *Ho vissuto fino a ieri* », il cui ambiente è « fuori della geografia » e i cui personaggi vogliono essere delle realizzazioni di sogno. Questo lavoro verrà messo in scena da Tatiana Pavlova, in quadri realizzati con sete colorate, in modo da dare l'impressione vaga della favola.

— Nel 1931 Lucio D'Ambra conta di dare alle scene tre lavori nuovi, dei quali uno « *Il Vicerè* », scritto da solo; il secondo, « *La formidabile signora Axa* », scritto in collaborazione con Alberto Donaudy, e il terzo, « *Brummel* », in collaborazione con lo stesso Donaudy e con Alessandro De Stefani. Il « *Brummel* » avrà ad interpreti Luigi Cimara ed Elsa Merlini. « *Il Vicerè* » verrà rappresentato a Napoli in primavera da Irma Gramatica e da Luigi Carini.

— Enrico Cavacchioli ha finito di scrivere « *Majla, signora in giallo* », melodramma in tre atti di personaggi vivi ed una protagonista resuscitata. Così ha definito l'autore questo suo nuovo lavoro drammatico, che oscilla tra la tragedia, la farsa e la commedia romantica. Cavacchioli sta, frattanto, lavorando ad un'altra opera, « *I figli di Saturno* », un dramma moderno dell'egoismo nei diversi campi delle passioni più sfrenate: l'amore, il denaro, l'ambizione.

— Si parla della formazione di una Compagnia con Enma Gramatica e Gualtiero Tumati per rappresentare un dramma di Emil Ludwig, dal titolo « *Cecilia* ».

— Cesare Giulio Viola ha affidato a Tatiana Pavlova la sua nuova commedia « *L'albero che si spoglia* », e attende ora ad altri due lavori: « *La ronda di notte* » e « *Il giro del mondo* ».

— Lorenzo Ruggi conta di dar vita, in primavera, ad un nuovo teatro sperimentale, questa volta all'aperto, e precisamente nel parco d'una sua villa, nei dintorni di Bologna. L'ha intitolato il « Teatro della Casetta ». Vi saranno allestiti, con delle originalissime appropriate messinscene, degli spettacoli da giardino, non per rifare del « 700 », ma del « 900 » autentico, in quanto, pur chiedendo anche ispirazione al passato, Ruggi tenderà delle realizzazioni moderne.

— Cetoff Stenberg o per essere più precisi il senese Luigi Bonelli, ha compiuto una commedia in tre atti dal titolo « *Madonna Credenza* », ricavata dalla « *Sorellina di Don Pilon* » di Girolamo Gigli, rappresentata dai Rozzi di Siena nel 1712. Protagonista della commedia è lo stesso Gigli, che riesce a smascherare un furfante imbroglione penetrato nella sua casa, e ad umiliare la moglie. Il Bonelli sta ultimando anche un'altra commedia « *Teodoro Plateioff commediografo* », di pretto carattere cetoffiano.

— Gian Capo sta lavorando a quattro nuove commedie: « *Ho trovato una donna* », tre atti comico-sentimentali con musiche; « *La stella del Sud* », tre atti drammatici; « *Il buon pastore* », una commedia in tre atti a fondo satirico, e « *La città nuova* », un lavoro del tempo nostro, che tratta una materia storica ed è ad un tempo cronaca viva e vissuta.

— Giovanni Tonelli, l'autore del « *Sistema di Anacleto* », ha quasi finito di scrivere una commedia in tre atti dal titolo « *Donna* », ed ha abbozzato un altro lavoro parimenti in tre atti, « *Cristiana* ».

— Dopo le rappresentazioni di Roma, si è sciolta la Compagnia diretta da Camillo Pilotto, che portava in giro per l'Italia la commedia drammatica di F. De Robertis « *La pagina degli scandali* ».

— Al Teatro Royalty di Londra, una Compagnia di noti attori inglesi appositamente formata, ha rappresentato il 24 febbraio la commedia di Luigi Chiarelli « *I fuochi d'artificio* », col nuovo titolo di « *Money, Money!* ». Il successo è stato entusiastico: applausi agli interpreti e all'autore ad ogni fine d'atto ed anche a scena aperta. La stampa inglese ha lodato concordemente il lavoro dello scrittore italiano, del quale anni addietro fu data a Londra e replicata per circa 400 sere « *La maschera e il volto* ».

## Teatro operettistico, di riviste e d'arte varia

Nel mese di febbraio, come avevamo annunciato, si sono sciolte molte, anzi le principali compagnie di operetta: infatti hanno dovuto smettere Ines Lidelba, (la quale, è andata con la Suvini-Zerboni nella compagnia formata apposta per presentare Wunder Bar al posto della prima attrice polacca) Guido Riccioli, la Altieri, la Isaplio di cui già abbiamo parlato nella rassegna di gennaio. Carlo Lombardo che doveva scio-

gliere ha invece trovato da fare al Teatro Odeon di Milano, dopo aver sostituito Helda Springer ad Anita Orizona e Pancani a Petroni, così la compagnia Maresca rinforzata dal notissimo comico Totò è andata al Cinema Odeon.

— Seguendo poi il movimento verificatosi nei vari teatri italiani e cominciando da Milano, troviamo all'Odeon Teatro la Compagnia Bluettes Navarrini che il 6 febbraio ha presentato una novità: *Rivista Malandrina* di Manca, con buonissimo successo per i capocomici e per il balletto Vermel e le Sisters Dufek che completavano lo spettacolo, com'è d'uso in questo teatro. Ha poi presentato « *Si gira Charlot* » e « *Miss Blitz* » ed è stata rilevata il 25 da Carlo Lombardo con la sua compagnia rimaneggiata che ha presentato con successo « *Le tre lune* ».

— Al Verdi troviamo sino al 17 la Compagnia Altieri, che come abbiamo detto sopra si è sciolta in quella data, e poi la Compagnia di Gino Leoni.

— All'Odeon Cinema-Teatro troviamo un interessante spettacolo di varietà con Charles Ahaman, Popescu, Baher sisters, ecc., e il film dell'Alfa *Oh figlia d'Eva*, poi dopo un periodo di cinema senza varietà con la presentazione di alcuni films come *Tarakanova*, *La donna bianca*, *Servizio segreto*; registriamo il successo del film « *Laila, la figlia del Nord* » della G. D. B., seguito dal non meno notevole successo della Compagnia di Achille Maresca con Totò.

— All'Excelsior spettacoli misti di varietà e cinema con una ripresa a richiesta di « *Ti voglio così* » con Buster Keaton ed in varietà il Trio Sokozowa, poi « *Vertigine* » con Harry Richmann, il grande successo degli Artisti Associati, poi contemporaneamente al Cinema S. Carlo « *Femmina* », di Dolores Del Rio sempre degli Artisti Associati, poi *La Bodega* dell'Alfa ed in varietà Eduardo Bianco con la sua celebre orchestra argentina.

— All'Italia oltre il film la troupe *La busta rosa*.

— Al Lirico dal 10 febbraio Mistinguett con la sua compagnia dove è restata sino a venerdì 13 presentando la nuova rivista di Varna, Lelièvre e Leslie: *C'est Paris* in due parti e 20 quadri. Il 14 la Compagnia è passata al nuovo Teatro Puccini dove ha fatto anche benissimo. Dicono i bene informati che la media d'incasso di questa compagnia a Milano ha raggiunto le 20 mila lire serali.

— All'Arcimbaldi il giorno 6, il binomio Falconi e Biancoli ha presentato *Facciamo due chiacchiere*, scene parodistiche in tre tempi con adattamenti musicali di Lao-Schor oltre una commedia in un atto « *Il sabato del Villaggio* ». Successo pienissimo e repliche infinite. La compagnia di questo simpatico teatro, diretta da Gero Zambuto e della quale fanno parte Anna Fontana, il Tassani, la Franchetti, i Menichelli, la Magnani, ecc., ha saputo crearsi nel pubblico milanese molte simpatie.

— Al Dal Verme dal 24 troviamo il grandioso Circo Barum con i suoi variati spettacoli.

— Ai Filodrammatici fino al 17 ha continuato Barella con i suoi strambi spettacoli. Il teatro si è poi chiuso per dar modo alla compagnia appositamente costituita di iniziare le prove di *Wunder Bar* che andrà in scena ai primi di marzo auspice la Socie-

tà Suvini-Zerboni che lo presenterà in una veste originalissima e con la collaborazione del pubblico che avrà la sensazione di trovarsi in un grande bar e non in un teatro. La Suvini-Zerboni non ha badato a difficoltà pur di avere gli attori adatti ai ruoli da interpretare. Com'è noto il direttore è Armando Falconi, e poi *Ines Lidelba*; Titina, la notissima *ex-enfant prodige* e poi acclamata *soubrette* che il pubblico rivedrà con piacere dopo qualche anno di assenza dalle scene, gli altri elementi sono le attrici straniere *Elsie Altman*, *Bee Jackson*, *Amy Nivelles*, e tra gli uomini oltre Armando Falconi, suo fratello Arturo, *Brizzolari*, *Erler*, *Barbarisi*, *Pucci*, Carlo Bianchi, ecc., e l'attore tedesco Kersten e quello inglese *Overbury* e molti altri tra cui attori di varietà ecc. Poi i componenti il jazz e l'orchestra sotto l'abile bacchetta del maestro De Risi, della Casa Editrice Musicale Suvini-Zerboni, le cui canzoni sono state accolte benissimo ed a proposito delle quali riportiamo quanto ne ha scritto « *Oggi e domani* » il battagliero giornale diretto da Mario Carli, sotto il titolo « *Canzonieri d'eccezione* »:

« Il collega Pirro Rost ed il notissimo commediografo Michele Galdieri, riuniti, hanno creato una deliziosa canzone « *Il ritratto di papà* » delicata di fattura e deliziosa di contenuto lirico.

Fra tanto dilagare di sconci attentati al buon gusto e alla grammatica, perpetrati da una quantità non indifferente di cantorelli nel campo fruttifero della canzone, è piacevole ricordare che anche letterati ed artisti non si vergognano di creare qualche cosa di meno sciocco e avvilito delle solite rifritture.

E' di ieri il successo delle nuove canzoni di Luigi Chiarelli, autore di commedie come quella « *Maschera e il volto* » e quei « *Fuochi d'artificio* » che hanno sorpassato le frontiere per raggiungere una meritata celebrità

Il buon seme fruttifica e tra breve, spazzato il campo dagli inetti, la canzone, che, per noi italiani è come un secondo modo di vita, tornerà a splendere come la meritatissima canzone napoletana e sarà anche questo un movente di espressione della nostra sensibilità in tutto il mondo ».

— Passando a Torino troviamo all'Odeon per qualche giorno i « *Kosacchi del Kubani* » e poi programma di grande successo; al Maffei il ricchissimo programma di varietà ha richiamato ogni sera un folto pubblico.

— All'Alferi il 3 febbraio troviamo la Compagnia Maresca con « *Il Giardino di Venere* » di John Wells con musica di José Padilla, Borelli, Clerc e della Casa Editrice Carlo Franchi, fino al 17, giorno in cui è stata sostituita da una compagnia di prosa.

— Al Rossini il comm. Casaleggio ha presentato il 12 febbraio un vaudeville « *I paisan a la leva* » di Luigi Petracqua e di A. Ferrero con musica di Secondo Fino.

— Al Chiarella dopo una serie di rappresentazioni del Circo Fischer si sono avvicinati degli importanti spettacoli di cinema varietà con Lina Perez Acosta, la magnifica interprete delle canzoni del folklore messicano con il suo chitarrista, Kioto, Hermanos, Belmonte, ecc., ed il film *Il cadavere vivente* edizione russa della Meschrapom che anche a Roma nella

prima visione data al Cinema Varietà Quirinale ottenne un successo ragguardevole. Al *Vittorio Emanuele* si è prodotto il Circo Barum.

— A Genova troviamo soltanto aperti con cinema varietà l'*Augustus* ed il *Politeama Genovese*.

— A Firenze da segnalare al *Teatro Verdi* la compagnia Carlo Lombardo che ha ottenuto un notevole successo ed al *Teatro Alfieri* Raffaello Niccoli che ha presentato l'ennesima novità con « *77 lodole ed un marito* » di Bucciolini e Ugolini con musiche di Cuscina. Successo lusinghiero e infinito numero di repliche.

— A Roma che rimane sempre il centro d'attrazione di tutte le compagnie e di tutti gli spettacoli che si aggirano per la Penisola troviamo all'*Umberto* Lina Perez Acosta, che ha ottenuto un bel successo con le sue canzoni messicane, la bravissima danzatrice ungherese Jane Lée, Eugenio Testa ed il suo partner Benedetto, le Dorée Sisters, ed il 6 l'atteso debutto di Emilia Vidali, interprete impareggiabile delle più recenti canzoni del repertorio Carlo Franchi (leggi versi di de Torres e Simeoni) poi le spumeggianti Isa Lysette, Malida Key che hanno riportato un personalissimo successo, e dal 12 oltre uno scelto programma di varietà la compagnia del Teatro Umoristico di Eduardo de Filippo. Il teatro si è chiuso il giorno 20 improvvisamente.

— Al *Margherita* dopo l'Opera dei Pupi che ha resistito sino al 17 abbiamo avuto prosa con la Paternò Cerlesi e Gastone Monaldi.

— All'*Adriano* la Compagnia Schwarz ha presentato *Fantasie d'amore* ed il giorno 5: *Il trionfo della rivista*, riunione dei migliori quadri delle riviste precedenti. Vi si è trattenuta sino al 17, e dopo la classica serie dei veglioni; il 20 ha debuttato Mistinguett con la sua compagnia.

Vivissima era l'attesa per il debutto di questa veterana delle scene, ma l'aspettativa è andata quasi del tutto delusa perchè il pubblico romano, pur riconoscendole magnifiche doti di attrice, non è rimasto per nulla soddisfatto del complesso e della messa in scena. Si sa che questi spettacoli possono interessare soltanto in quanto la cornice scenica sia smagliante e sfarzosa, e le qualità artistiche della mettrice siano sostenute, vivificate e messe in luce da un contorno mirabile e degno della di lei fama. Quanto lontano da questo lo spettacolo dell'*Adriano*!

— Al *Capranica* sono stati ripresi gli spettacoli misti in occasione della proiezione del film Caino la cui protagonista Rama Tahè si è presentata sulla scena in danze di sua creazione che hanno ottenuto grande successo. Dopo i films *Sotto i tetti di Parigi* della Tobis ed *Il porto dell'inferno* degli Artisti Associati il giorno 26 vi è stata data *Questa notte forse* una operetta dell'Italia Film di Berlino che è piaciuta molto e la rentrée di quel magnifico trio che risponde ai nomi di: *Milly*, *Mity* e *Toto* che ha ottenuto un notevole successo presentando il nuovo repertorio di canzoni della Casa Carisch. Questo locale si mantiene in prima linea per concorso di pubblico e scelta di programma: naturalmente il merito va al cav. Francesco Vitali, consigliere delegato della Società ed al direttore Tito Testa che sanno contentare la loro eclettica clientela.

— Al *Barberini* che il comm. Alessandro Aboaf gestisce con non comune sagacia, si sono avvicendati importantissimi numeri di varietà come il famoso ballerino capo-scuela nel suo genere, *Harry Reso* con Roseva Skelton ed il suo balletto, la troupe lilliput dei 20 nani *Glavers's Royal Hidge's* e poi la troupe Sisters Spadoni, oltre alle importanti riprese dei films della *Paramount*: *Monsieur Beaucaire* e *Pietro il Grande*, e la presentazione di films nuovi come: *La donna bianca*, parlato della *Paramount*, *Legione bianca* di Mario Bormard e Nunzio Malasomma, ed infine l'attesissimo film italiano *Rotaie* realizzato da Mario Camerini su soggetto di Corrado d'Errico che ha ottenuto quel successo che si sperava: magnifico!

— All'*Eliseo*, gestito dalla nuova Società che fa capo al Marchese Benzoni e ad Alfredo Appignani, troviamo ancora la Compagnia di Gondrano Trucchi, poi la divissima Anna Fougez con il suo partner René Thanò e la sua compagnia che ha avuto il suo immancabile successo, poi dal 23 la Compagnia dell'Opera Comica del comm. Augusto Scirocchi con « *L'elisir d'amore* », ed avremo poi sino a tutto giugno la compagnia ridotta di Guido Riccioli e Nanda Primavera. In questo locale funziona l'apparato per il film sonoro Zeissikon del gruppo tedesco Ernemann-Halm-Goerz che ha già dato ottimi risultati a Milano nei cinema Modernissimo e Abruzzi, a Napoli nel cinema S. Lucia, e poi al Supercinema di Arezzo, al Centrale di Bolzano, al Teatro Savoia di Messina, al Teatro dell'Aquila di Fermo, al Politeama Principe Umberto di Pavia, al Savoia di Gorizia, al Politeama Banchini di Prato, ecc., ecc.

— Al *Quirinale* c'è stata Emilia Vidali con Eugenio Testa ed un balletto eccezionale che comprendeva oltre la presentazione delle ultimissime novità della Casa Franchi tra cui: *Canta la laguna* musica di Alfredo Del Pelo, *Dichiarazioni* di Del Pelo, *Appassionatamente* di Dino Rulli, *A Monterey*, *Sola* di Padilla, *Legione straniera* di Del Pelo, tutte su versi di De Torres e Simeoni, e la ripresa del film « *I promessi sposi* » di cui è protagonista la stessa Vidali.

— Al *Kursaal*, che dal giorno 9 ha cambiato titolo con quello meno ostico di *Florida*, ed ha ripreso gli interessanti spettacoli di varietà, oltre il film di prima visione: « *I Tartari* » abbiamo avuto la compagnia Lugetti ed ai primi di marzo il debutto della nuova compagnia di operette di Vera Germinal ed Oreste Trucchi, naufrago della Isaplio con un repertorio di riprese e novità tra cui « *Tre signorine poco vestite* », Oreste Trucchi poi promette due importanti riprese: « *I saltimbanchi* » di Gaune e « *Les petits brebis* » di Varney.

— Al *Moderno* sono stati ripresi il 25 febbraio gli spettacoli di varietà, con la troupe del Teatro Umoristico di Eduardo de Filippo ed il Trio Collens, sotto l'abile bacchetta del Maestro Armando Frittelli, oltre il grande film dell'E.I.A.: *Aquilotti*.

— Al *Principe* troviamo Italo Bertini con la sua compagnia che ha per motto « *Ic manebimus optime* », per le notevoli riconferme che ha nei varii teatri.

— Si annuncia la prossima riapertura del grande cinema teatro *Bernini* completamente ampliato, trasformato e rimodernato dopo oltre un anno di chiusura per i grandiosi lavori di restauro.

— Scendendo a *Napoli* troviamo al *Politeama Giacomosa* dal 12 la Compagnia viennese Schwarz con *Tutto per l'Amore*, che il 17 ha presentato l'altra novità: *Fantasie d'amore* ed ha cessato le sue rappresentazioni il 23 per recarsi a Bari. Poi il 26 e il 27 due concerti straordinari di Jack Hilton e della sua famosa orchestra che, già in Alta Italia ed al *Valle* di Roma nei due recitals a beneficio della Colonia Elioterapica della Croce Rossa organizzati dalla Principessa Jane di S. Faustino, ha ottenuto un successo strepitoso.

— Al *Teatro Nuovo* dopo l'insuccesso della compagnia Cafiero-Fumo dal 14 si sono avvicendate due tournée di grandi spettacoli di varietà con Elvira Donnarumma, Armando Gill, Mario Mari, i bravissimi Milly Mitì e Toto, la troupe comica Salvietti con Gigi e Beniamino Pisano, Ida Bottone, il Petrolani, il Migliatico, ecc., prima, e Lydia Johnson e le sue due orchestre caratteristiche, Lucy and Patt, il Balletto Wortmann, ecc. poi. Il 3 p. v. ci sarà l'attesa rentrée della Compagnia Molinari 1930, ricostituita con Cabiria, la bravissima Gorella Gori, la troupe Salvietti con i Pisano ed altri importanti artisti, che rappresentano la nuova rivista di Kokasse: « Mille e una notte ».

— Al *Santa Lucia* sono restati son al 13 Milly Mitì e Totò ed i negri di Hardcastle in uno al film dell'Alfa: *Atlantic*, e il 19 ha debuttato la tournée del Maestro Franco con Gina Juanita che ha presentato le migliori canzonette del vecchio e nuovo repertorio napoletano nonchè le canzoni di moda.

— Facciamo una puntata a *Salerno* e troviamo il giorno 15 la Compagnia di riviste di Michele Galdieri che debutta nel rinnovato *Kursaal Teatro Luciani* che il camerata Adinolfi ha da poco tempo riaperto al pubblico dopo importantissimi lavori di ricostruzione e di rammodernamento. Il teatro è tutto in cemento armato, capace di circa mille posti, in stile moderno e dotato di ogni comfort con una sola incongruenza: il divieto di fumare, speriamo ancora per poco tempo.

Michele Galdieri ha ottenuto un personalissimo successo sia come direttore, sia come autore della rivista *Donne e refrains* ed infine come organizzatore della compagnia che è risultata una delle più omogenee ed affiatate che sino ad ora ci sia stato dato di vedere. Da Georgette Crueru a Sanda Delia, due rumene di notevole temperamento, ad Antina e Mele, coppia perfetta, dai comicissimi Corbinci e Giuseppina Bianco, al maestro italo-americano Caslar, da Iride Murr e Stefanelli alle bravissime ballerine del Balletto Koller, tutti hanno risposto degnamente all'aspettativa che ciascuno si riprometteva da questa compagnia.

## Industria cinematografica

Il volo prodigioso compiuto da Balbo e dai suoi eroici compagni è stato, con una documentazione fotografica veramente interessante, ripreso, nella fasi più salienti, in un film edito dall'Istituto Nazionale

L.U.C.E., e proiettato in questi giorni nei principali cinema d'Italia.

« Lo stormo atlantico » è il titolo di questo film che, a parte il suo valore altissimo di esaltazione dell'impresa e di propaganda aeronautica, costituisce indubbiamente un'affermazione magnifica dell'Istituto L.U.C.E., il quale ha dimostrato di possedere tecnici, operatori e fotografi di primissimo ordine.

Il film è stato visionato a S. E. il Capo del Governo che ha molto ammirato il lavoro trovandolo degno della grande impresa.

⊙

« Rotaie », un nuovo film italiano prodotto dalla S.A.C.I.A., è stato in questi giorni proiettato per la prima volta in Italia, al Cinema Teatro « Barberini ».

Il film — tratto da un soggetto scritto da Corrado d'Errico — è stato diretto con genialità e gusto da Mario Camerini che è riuscito a dare al lavoro scene di bellissimo effetto. Buona l'interpretazione di Maurizio d'Ancora, Daniele Crespi, e Kate Von Nagy, ed ottima la fotografia.

« Rotaie » è un film che fa veramente onore alla Casa che l'ha prodotto ed alla industria cinematografica italiana. Di esso ci occuperemo come merita nel prossimo fascicolo.

⊙

Prosegue sempre attivamente il lavoro alla *Cines*.

E' stato ora condotto a termine un nuovo film diretto da Alessandro Blasetti: « Terra Madre ».

La vicenda, come è noto, si svolge nell'Agro Romano, in località quanto mai caratteristiche e suggestive.

Interpreti del film sono attori di primissimo ordine; non è da dubitare perciò del successo di questo lavoro, che ha, nella trama, un grande merito di originalità.

Di « Terra Madre » si è fatta anche una versione tedesca, realizzata alla « Cines », sotto la direzione di Costantino David.

Un altro film del quale si sono in questi giorni girate le ultime scene è « Rubacuori ».

La trama è di Gino Rocca e Dino Falconi; la parte di protagonista è stata affidata ad Armando Falconi, che ha confermato, nel lavoro, le sue grandi qualità di attore. Tra gli altri interpreti: oltre la bellissima Grazia del Rio, affermatasi ormai sicuramente e destinata a raggiungere un primissimo posto tra le artiste dello schermo, Mary Kid, Mercedes Brignone.

In « Rubacuori » la parte parlata è molto limitata; predomina invece il commento musicale.

Mentre alla « Cines » ferve l'attività più intensa, continuano ad essere proiettati all'Estero, col successo più lusinghiero, i films già prodotti e già girati in Italia.

Terminiamo queste note annuziando che alla « Cines » sarà in questi giorni iniziata la lavorazione di un film diretto da Anton Giulio Bragaglia: « Mare ». Aldo Vergano è l'autore d'una vicenda che si svolgerà, nella massima parte, con lo sfondo magnifico d'uno scenario imponente: il mare. Tra gli interpreti principali del film saranno: Dria Paola e Carlo Fontana, un nuovo attore.

# NOTIZIARIO

## Assemblee dei Gruppi Nazionali

A norma dei singoli regolamenti dei Gruppi Nazionali facenti parte della Federazione dello Spettacolo, nella seconda quindicina del mese di febbraio e nel prossimo mese di marzo, avranno luogo le assemblee per la designazione dei componenti il Consiglio direttivo di ogni singolo Gruppo.

I Gruppi Nazionali regolarmente costituiti presso la Federazione dello Spettacolo sono:

- 1° *Esercenti teatri* (quale che sia il genere di spettacolo al quale i teatri sono adibiti);
- 2° *Esercenti cinematografi* (anche a spettacolo misto);
- 3° *Imprese spettacoli lirici*;
- 4° *Imprese spettacoli di prosa*;
- 5° *Imprese spettacoli di operette, varietà e riviste*;
- 6° *Produttori cinematografici e case di stampa cinematografica*;
- 7° *Noleggiatori e commercianti di films cinematografiche*;
- 8° *Industrie affini al teatro e al cinema* (attrezzisti teatrali, scenografi teatrali, costumi d'arte ecc.);
- 9° *Editori di musica e di teatro*;
- 10° *Industrie radiofoniche ed applicazioni musicali*.

Ad eccezione dei Gruppi esercenti cinema ed esercenti teatri per i quali la Giunta Esecutiva della Federazione ha ritenuto, per l'ingente numero degli associati e dietro approvazione della Superiore Confederazione, modificare i Regolamenti stabilendo una procedura di elezione che in appresso specificheremo, per gli altri gruppi di cui ai precedenti numeri 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, le assemblee nazionali saranno tenute nell'ora e nel luogo qui sotto fissati:

Mercoledì 25 febbraio 1931-IX: *Noleggiatori e commercianti films cinematografiche* - Roma: Sede della Federazione (ore 9 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 10 in 2<sup>a</sup> convocazione).

Mercoledì 25 febbraio: *Industrie affini al teatro e al cinematografo* - Roma: Sede della Federazione (ore 15 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 16 in 2<sup>a</sup> conv.).

Sabato 28 febbraio: *Imprese spettacoli di prosa* - Roma: Sede della Federazione (ore 9 in 1<sup>a</sup> convocazione; ore 10 in 2<sup>a</sup> conv.).

Sabato 28 febbraio: *Produttori cinematografici e case di stampa cinematografica* - Roma: Sede della Federazione (ore 15 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 16 in 2<sup>a</sup> conv.).

Giovedì 5 marzo: *Imprese spettacoli di operette, varietà e riviste* - Milano: Sede Unione Industriale - Via Meravigli, 9 (ore 9 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 10 in 2<sup>a</sup> convocazione).

Giovedì 5 marzo: *Editori di musica e di teatro* - Milano: Sede Unione Ind. - Via Meravigli, 9 (ore 9 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 16 in 2<sup>a</sup> conv.).

Venerdì 6 marzo: *Industrie radiofoniche e applicazioni musicali* - Milano: Sede Unione Ind. - Via Meravigli, 9 (ore 9 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 10 in 2<sup>a</sup> conv.).

Venerdì 6 marzo: *Imprese spettacoli lirici* - Milano: Sede Unione Ind. - Via Meravigli, 9 (ore 15 in 1<sup>a</sup> conv.; ore 16 in 2<sup>a</sup> conv.).

## Gruppo Esercenti Teatri

Il Comitato direttivo del Gruppo Esercenti Teatri è composto, a simiglianza dei Gruppi precitati, di cinque membri e cioè di un capo Gruppo e di quattro delegati.

Per procedere alla nomina dei cinque membri componenti il Consiglio direttivo, gli esercenti teatri sono stati raggruppati in cinque zone così delimitate:

1<sup>a</sup> Zona: PIEMONTE - LIGURIA - LOMBARDIA

(Centro di Zona: *Milano*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Alessandria, Aosta, Cuneo, Novara, Torino, Verbanò, Cusio ed Ossola, Vercelli, Biella, Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Milano, Pavia, Sondrio, Varese, Genova, Imperia, Savona, Spezia.

2<sup>a</sup> Zona: VENETO

VENEZIA GIULIA - VENEZIA TRIDENTINA

(Centro di Zona: *Venezia*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Udine, Venezia, Verona, Vicenza, Gorizia, Fiume, Trieste, Zara, Trento, Bolzano.

3<sup>a</sup> Zona: TOSCANA - EMILIA

(Centro di Zona: *Firenze*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Arezzo, Firenze, Grosseto, Livorno, Lucca, Massa Carrara, Pisa, Pistoia, Siena, Prato, Bologna, Ferrara, Forlì, Modena, Parma, Piacenza, Ravenna, Reggio Emilia.

4<sup>a</sup> Zona: UMBRIA - MARCHE - LAZIO - ABRUZZO  
MOLISE - SARDEGNA

(Centro di Zona: *Roma*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Perugia, Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro, Roma, Aquila, Chieti e Pescara, Teramo, Campobasso, Cagliari e Nuoro, Sassari.

5<sup>a</sup> Zona: CAMPANIA - BASILICATA - PUGLIE  
CALABRIA - SICILIA

(Centro di Zona: *Napoli*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Avellino, Benevento, Napoli, Salerno, Potenza, Bari, Brindisi, Foggia, Lecce, Taranto, Catanzaro, Cosenza, Reggio Calabria, Sicilia Orientale, Messina, Sicilia Occidentale.

I cinque membri del Consiglio Direttivo sono nominati uno per ciascuna zona.

Per la elezione di tali membri si procederà come appresso:

a) ciascuna Unione dovrà provvedere a far de-

signare dagli esercenti ad essa regolarmente associati un rappresentante degli esercenti stessi;

b) i rappresentanti così designati eleggeranno i membri del Consiglio direttivo.

All'uopo il rappresentante gli esercenti teatro di ogni singola Unione dovrà intervenire all'assemblea della propria zona che sarà tenuta, all'ora e nel giorno appresso indicati, presso l'Unione-Centro di zona.

Ciascun rappresentante avrà diritto in tale assemblea, a tanti voti quanti sono i voti spettanti agli esercenti teatri associati all'Unione che lo ha designato come da certificato rilasciato dal Segretario dell'Unione.

I voti sono calcolati in base alle seguenti norme:

le ditte appartenenti alla 1ª categoria dispongono di 1 voto;

le ditte appartenenti alla 2ª categoria dispongono di 2 voti;

le ditte appartenenti alla 3ª categoria dispongono di 4 voti;

le ditte appartenenti alla 4ª categoria dispongono di 7 voti.

*Le categorie si intendono corrispondenti a quelle fissate dal decreto 1º settembre 1928 per i contributi integrativi.*

Ad ogni assemblea di zona interverrà un rappresentante della Federazione.

I cinque membri del Consiglio Direttivo come sopra eletti saranno convocati direttamente dalla scrivente Federazione a Roma perchè eleggano nel loro seno il capo gruppo.

1ª Zona: MILANO - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Maravigli, 9 - 9 marzo (ore 15 in 1ª convocazione; ore 16 in 2ª conv.).

2ª Zona: VENEZIA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Riva del Carbon - 16 marzo (ore 15 in 1ª; ore 16 in 2ª convocazione).

3ª Zona: FIRENZE - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Cavour, 7 - 20 marzo (ore 15 in 1ª; ore 16 in 2ª convocazione).

4ª Zona: ROMA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Piazza Venezia, 5 - 14 marzo (ore 15 in 1ª; ore 16 in 2ª convocazione).

5ª Zona: NAPOLI - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via S. Brigida, 51 - 23 marzo (ore 15 in 1ª conv.; ore 16 in 2ª convocazione).

### Gruppo Esercenti Cinematografi

Il Comitato Direttivo del Gruppo Nazionale Esercenti sale cinematografiche è composto di 11 membri e cioè di un capo gruppo e di dieci delegati.

Per procedere alla nomina degli 11 membri componenti il Consiglio Direttivo, gli esercenti sale cinematografiche sono stati raggruppati in dieci zone così delimitate:

1ª Zona: PIEMONTE

(Centro di Zona: *Torino*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Alessandria, Aosta, Cuneo, Novara, Torino, Verbanò, Cusio ed Ossola, Vercelli, Biella.

2ª Zona: LOMBARDIA

(Centro di Zona: *Milano*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Mantova, Milano, Pavia, Sondrio, Varese.

3ª Zona: VENETO

VENEZIA TRIDENTINA - VENEZIA GIULIA

(Centro di Zona: *Venezia*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Udine, Venezia, Verona, Vicenza, Gorizia, Fiume, Trieste, Zara, Bolzano, Trento.

4ª Zona: LIGURIA

(Centro di Zona: *Genova*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Genova, Imperia, Savona, Spezia.

5ª Zona: EMILIA

(Centro di Zona: *Bologna*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Bologna, Ferrara, Forlì, Modena, Parma, Piacenza, Ravenna, Reggio Emilia.

6ª Zona: TOSCANA

(Centro di Zona: *Firenze*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Arezzo, Firenze, Grosseto, Livorno, Lucca, Massa Carrara, Pisa, Pistoia, Prato, Siena.

7ª Zona: LAZIO - UMBRIA - MARCHE

ABRUZZO - SARDEGNA

(Centro di Zona: *Roma*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Lazio, Perugia, Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro, Aquila, Chieti e Pescara, Teramo, Cagliari e Nuoro, Sassari.

8ª Zona: CAMPANIA - BASILICATA - CALABRIA

(Centro di Zona: *Napoli*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Avellino, Benevento, Napoli, Salerno, Potenza, Catanzaro, Cosenza, Reggio Calabria.

9ª Zona: PUGLIE e MOLISE

(Centro di Zona: *Bari*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Campobasso, Bari, Lecce, Taranto, Brindisi, Foggia.

10ª Zona: SICILIA

(Centro di Zona: *Palermo*)

Esercenti associati alle Unioni Industriali Fasciste di: Sicilia Orientale, Messina, Sicilia Occidentale.

Gli 11 membri del Consiglio Direttivo sono nominati uno per ciascuna zona; la settesima zona (Lazio, Umbria, Marche, Abruzzo, Sardegna) nomina due membri.

Per la elezione di tali membri si procederà come appresso:

a) ciascuna Unione dovrà provvedere a far designare dagli esercenti ad essa regolarmente associati un rappresentante degli esercenti stessi;

b) i rappresentanti così designati eleggeranno i membri del Consiglio Direttivo.

All'uopo il rappresentante gli esercenti cinema di ogni singola Unione dovrà intervenire all'assemblea della propria zona che sarà tenuta, nell'ora e nel giorno appresso indicati, presso l'Unione-Centro di Zona.

Ciascun rappresentante avrà diritto in tale assemblea a tanti voti quanti sono i voti spettanti agli esercenti cinema associati all'Unione che lo ha designato, come da certificato rilasciato dal segretario dell'Unione.

I voti sono calcolati in base alle seguenti norme:

le ditte appartenenti alla 1ª categoria dispongono di 1 voto;

le ditte appartenenti alla 2ª categoria dispongono di 3 voti;

le ditte appartenenti alla 3ª categoria dispongono di 6 voti;

le ditte appartenenti alla 4ª categoria dispongono di 8 voti;

le ditte appartenenti alla 5ª categoria dispongono di 12 voti.

*Le categorie si intendono corrispondenti a quelle fissate dal decreto 1° settembre 1928 per i contributi integrativi.*

Ad ogni assemblea di zona interverrà un rappresentante della Federazione.

Gli 11 membri del Consiglio Direttivo come sopra eletti saranno convocati direttamente dalla Federazione dello Spettacolo in Roma perchè eleggano nel loro seno il Capo Gruppo.

1ª Zona: TORINO - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Massena, 20 - 10 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

2ª Zona: MILANO - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Meravigli, 8 - 9 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

3ª Zona: VENEZIA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Riva del Carbon - 16 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

4ª Zona: GENOVA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Garibaldi, 6 - 11 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

5ª Zona: BOLOGNA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Zamboni, 9 - 18 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

6ª Zona: FIRENZE - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Cavour, 7 - 20 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

7ª Zona: ROMA - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Piazza Venezia, 5 - 14 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

8ª Zona: NAPOLI - Sede dell'Unione Industriale

Fascista - Via S. Brigida, 51 - 23 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

9ª Zona: BARI - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Fiume - 25 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

10ª Zona: PALERMO - Sede dell'Unione Industriale Fascista - Via Ruggero Settimo, 30 - 27 marzo (ore 9 in 1ª; ore 10 in 2ª convocazione).

### **Assemblea Nazionale del Gruppo noleggiatori e commercianti films**

Il 25 febbraio u. s. ebbe luogo, in una sala della Confederazione dell'Industria, l'assemblea del Gruppo Nazionale noleggiatori e commercianti di films, per procedere — a norma dello statuto della Federazione e in ottemperanza alle disposizioni emanate con la nostra circolare del 9 febbraio u. s. n. 115 — alla nomina dei componenti il Comitato direttivo del Gruppo.

Alla riunione, presieduta dal Commissario alla Presidenza della Federazione, prof. comm. G. Dettori, assistito dal segretario generale avv. N. de Pirro, intervennero i rappresentanti di numerose Case.

Vennero eletti all'unanimità i signori: avv. Francesco Scherma, Capo Gruppo; rag. Mario Lagostena; Mario Luporini; Fritz Curioni; Luigi Colonnelli, Delegati del Gruppo.

L'assemblea, inoltre, determinò che il Comitato di Gruppo sarà riunito il primo sabato di ogni mese. La prima riunione avrà luogo, in via straordinaria, presso la Federazione il 3 marzo c. a. alle ore 16.30.

Dopo si discusse ampiamente intorno ad importanti problemi della categoria e si fissarono le linee di una precisa azione da svolgere con prontezza e decisione.

### **Assemblea Nazionale del Gruppo industrie affini al teatro e cinema**

In seguito a regolare convocazione il 25 febbraio u. s. ebbe luogo, presso la Confederazione Generale dell'Industria, l'assemblea del Gruppo industrie affini al teatro e cinema, allo scopo di eleggere i componenti il Comitato di Gruppo.

Alla riunione, presieduta dal prof. comm. G. Dettori, Commissario alla Presidenza della Federazione, assistito dall'avv. Nirola de Pirro, parteciparono i rappresentanti di quasi tutte le Ditte associate.

Aperta, alle ore 16.15 la seduta, e procedutosi alla nomina dei membri, vennero eletti all'unanimità i signori: avv. Filippo Bonello, Capo Gruppo; Romolo Sormani, Angelo Corbella, Gregorio Nofri, Pressi; Delegati del Gruppo.

Quindi l'avv. Bonello comunicò che i maggiori esponenti delle industrie affini, in una riunione svoltasi recentemente a Milano, deliberarono di costituirsi in Consorzio ed assicurò che trasmetterà, al più presto, alla Federazione, per l'approvazione, uno schema del progetto.

Il Presidente tenne ad assicurare i presenti che la iniziativa sarà esaminata attentamente dalla Federazione.

### **Assemblea Nazionale del Gruppo produttori film e Case di stampa cinematografica**

In ottemperanza alle disposizioni emanate con la nostra circolare del 9 Febbraio u. s. n. 115 ed a norma dello Statuto della Federazione ebbe luogo, negli uffici

della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria dello Spettacolo, il giorno 28 febbraio, l'assemblea generale del Gruppo produttori cinematografici e Case di stampa cinematografica, per procedere alla nomina dei componenti il Comitato direttivo del Gruppo.

Alla riunione — presieduta dall'avv. N. de Pirro, Segretario generale della Federazione, per delega del Commissario alla Presidenza, prof. G. Dettori — intervennero: rappresentanti di Case produttrici di films e di Case di stampa cinematografica.

L'assemblea elesse ad unanimità i signori: gr. ufficiale Stefano Pittaluga, capo gruppo; on. Giuseppe Barattolo, Gustavo Lombardo, Vincenzo Genesi, Lamberto Cuffaro, Delegati del Gruppo.

### **Assemblea Nazionale del Gruppo Imprese Spettacoli di prosa**

Il 28 febbraio u. s., negli uffici della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria dello Spettacolo ebbe luogo, in seguito a regolare convocazione, la riunione del Gruppo Imprese Spettacoli di Prosa, per procedere alla nomina dei componenti il Comitato direttivo del Gruppo stesso.

Alla riunione — presieduta dall'avv. N. de Pirro, Segretario generale della Federazione, per delega del Commissario alla Presidenza, prof. comm. G. Dettori — intervennero i rappresentanti di parecchie Imprese di spettacoli di prosa muniti delle deleghe di altre numerose ditte assenti per ovvie ragioni.

L'assemblea elesse ad unanimità i signori: comm. Pio Campa, capo gruppo, dott. Arnaldo Lupi, gr. uff. Editore Petrolini, comm. Febo Mari, gr. uff. Armando Falconi, Delegati del Gruppo.

### **Verbale di accordo fra la S. T. I. e la Impresa Tibaldi**

*Pubblichiamo nel suo testo integrale il verbale di accordo stipulato il 20 febbraio in merito ai rapporti fra la Società del Teatro Italiano e la Impresa Tibaldi del Teatro Vittorio Emanuele di Torino e del Teatro Augustus di Genova.*

*Venuta a conoscenza delle divergenze sorte tra le due ditte associate alla Federazione, la nostra Presidenza al solo scopo di evitare contese giudiziarie tra le ditte stesse, convocò in Roma i rappresentanti delle parti interessate ed ha potuto raggiungere l'amichevole componimento di tutte le vertenze sorte tra la S.T.I. e la Impresa dei predetti teatri:*

L'anno 1931-IX, il giorno 20 del mese di febbraio in Roma, presso la sede della Federazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo, sotto la presidenza del comm. prof. Giovanni Dettori, Commissario alla Presidenza della Federazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo, assistito dall'avv. Nicola de Pirro, Segretario generale della Federazione, si sono riuniti i signori: cav. Corrado De Cenzo, Consigliere Delegato della Soc. An. « S. T. I. » e l'on. Dario Guidi in rappresentanza del cav. Eugenio Tibaldi delle Imprese « Teatro Vittorio Emanuele » di Torino e « Teatro Augustus » di Genova.

I rappresentanti della S.T.I. e dell'Impresa Tibaldi, accogliendo di buon grado gli uffici interposti dalla Federazione per un amichevole componimento delle vertenze sorte tra la S.T.I. e la Impresa Tibaldi, convennero quanto appresso:

a) la S.T.I. si impegna a mantenere fermi i con-

tratti stipulati tra le parti per i corsi di recite da svolgersi dai diversi gruppi della Soc. An. S.T.I. nei teatri « Augustus » di Genova e « Vittorio Emanuele » di Torino, ed a desistere da qualsiasi ulteriore azione per la rescissione dei contratti stessi;

b) la Impresa Tibaldi per aderire al desiderio espresso dai dirigenti della Federazione Nazionale Fascista dello Spettacolo accece, per gentile concessione, a rinunciare all'espletamento del contratto per il gruppo « Tatiana Pawlowa » nel Teatro « Vittorio Emanuele » di Torino, rinunciando a qualsiasi richiesta di corresponsione delle penali convenute;

c) la S.T.I. a seguito di ciò assicura l'adempimento dei contratti per i gruppi « Galli-Gandusio », « Giachetti » e « Betrone » per il Teatro « Vittorio Emanuele » di Torino, nonché di quelli stipulati per il Teatro « Augustus » di Genova, e, per quanto riguarda il Gruppo « Lupi-Borboni » si impegna a far svolgere i corsi di rappresentazione già concordati tra le parti al Teatro « Vittorio Emanuele » di Torino tranne che la Compagnia non dovesse recarsi all'estero per una tournée in America. Per questa ultima ipotesi la Impresa Tibaldi rinuncia ad avvalersi di qualsiasi eccezione in merito al termine entro il quale la S.T.I. avrebbe dovuto comunicare l'eventuale viaggio del gruppo Lupi-Borboni in America, restando stabilito che tale comunicazione dovrà in ogni caso essere fatta entro il 10 marzo p. v.;

d) la S.T.I. accetta di ridurre la percentuale per i contratti Galli-Gandusio a Torino e Genova dal 75 al 70 per cento.

La Federazione interporrà i suoi uffici per evitare che vengano applicate restrizioni per l'esecuzione del repertorio ai diversi gruppi della S.T.I. sulle piazze di Torino e di Genova.

Per la controversia sorta in merito alle spese per il riscaldamento del Teatro « Vittorio Emanuele » e « Augustus », il cav. Eugenio Tibaldi ed il cav. Corrado De Cenzo dichiarano di deferire l'esame della vertenza ad un arbitro da nominarsi dal Commissario della Federazione Nazionale Fascista Industrie dello Spettacolo accettando fin d'ora quanto verrà deciso inappellabilmente dall'arbitro stesso.

Letto, approvato e sottoscritto.

### **Tassa di bollo - Libri copialettere**

Comunichiamo ai nostri associati che la Direzione Generale delle Tasse sugli affari, in seguito ad un quesito proposto dalla Confederazione dell'Industria, ha precisato che, agli effetti della tassa di bollo sui libri copialettere, deve aversi riguardo, nel computo delle pagine o facciate, solamente a quelle nelle quali è impresso il numero progressivo, considerato che, per pratica costante dei commercianti, i mezzi fogli di cui si compone il registro copia-lettere, sono numerati soltanto nella prima pagina o facciata di ciascun foglio che è la sola destinata a contenere la copia della scrittura. Pertanto vanno esclusi dal computo anzidetto i fogli intercalati non numerati.

### **Tassa scambio**

#### **Bollette d'importazione collettive**

Riteniamo opportuno comunicare che il Ministero delle Finanze, Direzione Generale delle dogane ed imposte indirette, ha richiamato l'attenzione degli uffici dipendenti sulle disposizioni contenute nel paragrafo IX, numero 16, delle istruzioni ministeriali per l'applicazione della nuova legge sulla tassa di scambio 28 luglio 1930,

n. 1011, dichiarando, al riguardo, d'intesa con la Direzione Generale delle tasse sugli affari, di non aver nulla in contrario a che nel caso di merci sdoganate in colonna treno con bollette collettive, ai fini della prova del pagamento della tassa scambio che deve fornire ogni singolo destinatario della merce stessa, le dogane appongano sulle lettere di vettura o sulle fatture estere o copie delle medesime dirette a vari acquirenti, il prescritto visto, attestante, colla indicazione degli estremi della bolletta doganale, l'avvenuto pagamento della tassa di scambio.

### Tassa di bollo - Lettere accompagnatorie di fatture quietanzate

Riteniamo opportuno comunicare ai nostri lettori che, in seguito a richiesta dell'associazione tra le Società Italiane per azioni, l'on. Ministero delle Finanze (Direzione Generale delle Tasse sugli affari) ha dichiarato che, con provvedimenti in corso di pubblicazione, è stato chiarito che le lettere con le quali si inviano le fatture debitamente quietanzate e bollate rientrano nella corrispondenza comune e sono esenti da tassa di bollo, a condizione che nelle lettere stesse siano richiamate le fatture.

### Concessione di esoneri doganali a favore di nuove iniziative industriali

La *Gazzetta Ufficiale* del 27 gennaio 1931, n. 21 ha pubblicato il provvedimento, che trascriviamo qui appresso, ormai noto nella sua sostanza, col quale viene facilitata — mediante la concessione della franchigia doganale — l'introduzione di macchine, apparecchi e materiali speciali che non possono essere prodotti dall'industria nazionale, necessari per ottenere prodotti non fabbricati nel Regno o per attuare procedimenti industriali nuovi.

Lo speciale provvedimento avrà vigore per la durata di un quinquennio.

La concessione di cui trattasi differisce sensibilmente dagli altri provvedimenti di esonero doganale per macchinari destinati a nuovi impianti, già emanati dopo la guerra e successivamente soppressi, in considerazione dei molti inconvenienti a cui avevano dato luogo, e la differenza consiste nel fatto che col nuovo provvedimento la particolare agevolazione viene limitata soltanto a casi speciali, ben determinati, e subordinata a condizioni molto precise. Infatti, come risulta dal testo del decreto, qui unito — e come, sarà meglio chiarito dal regolamento — col provvedimento in oggetto viene stabilito:

1. - L'esonero doganale deve essere strettamente limitato ai macchinari che servono ad ottenere prodotti i quali assolutamente non vengono fabbricati nel Regno, o ad attuare procedimenti industriali i quali presentino effettive e sostanziali innovazioni rispetto a quelli già applicati dalla ditta richiedente o da altre ditte esistenti in Paese.

2. - Gli interessati debbono corredare la domanda con precise e dettagliate descrizioni e disegni dei macchinari ecc., pei quali chiedono l'esonero doganale; e, del pari, debbono fornire la prova di aver già accertato che i macchinari, apparecchi e prodotti speciali di cui trattasi, non possono essere forniti dall'industria nazionale.

3. - Le nuove produzioni ed i nuovi processi di lavorazione debbono presentare notevole importanza dal punto di vista economico nazionale.

4. - Il giudizio sulla opportunità della concessione

dovrà essere dato, caso per caso, da uno speciale Comitato, che verrà istituito presso il Ministero delle Corporazioni, e che sarà presieduto da S. E. il Sottosegretario di Stato del suddetto Ministero. Del Comitato farà parte, per disposizione di legge, anche un rappresentante della Confederazione Generale Fascista dell'industria, da essa designato.

5. - L'esonero doganale è vincolato all'effettiva creazione dell'industria o alla effettiva applicazione del nuovo processo per cui la concessione è stata richiesta e dall'accertato impiego in tale industria o lavorazione del macchinario, degli apparecchi e dei materiali introdotti all'uso dall'estero. I concessionari, all'atto della importazione del macchinario, ecc., destinato ad usufruire dell'esonero doganale, debbono prestare con grua cauzione per garantire l'Amministrazione dell'adempiimento di tali condizioni, e venendo meno ad una delle medesime, essi saranno tenuti a rimborsare l'ammontare del diritto d'entrata prescritto dalla tariffa doganale.

\* \* \*

Date le condizioni suaccennate, alle quali viene subordinata la particolare agevolazione doganale, riteniamo doveroso consigliare le Ditte che intendono profittarne di voler svolgere preventivamente le opportune pratiche, per non correre l'alea di vedere eventualmente respinta, dal competente Comitato, la propria domanda, dopo aver già passato l'ordinazione del macchinario all'estero, od aver comunque assunto impegni che sarebbero stati compatibili soltanto con l'ottenimento della concessione richiesta.

\* \* \*

Richiamiamo, in particolare, l'attenzione sulla disposizione dell'art. 5 del nuovo decreto col quale il Governo si propone di unificare la attuale legislazione sulla concessione della franchigia doganale alle zone industriali.

Pur lasciando sussistere le altre condizioni di favore previste per le singole località, ed in particolare la esenzione dai tributi sui fabbricati e terreni e sui redditi della ricchezza mobile, è ora stabilito che la franchigia doganale per macchine, apparecchi e materiali occorrenti all'impianto od all'ampliamento di opifici nelle così dette zone industriali (eccezione fatta per la zona franca del Carnaro) potrà essere consentita — sentito il competente Comitato — soltanto quando si tratti di macchine, apparecchi e materiali che non possono essere prodotti dall'industria nazionale. Questa disposizione sarà applicata soltanto dopo trascorso un anno dalla entrata in vigore del nuovo decreto.

### Regio Decreto-Legge 27 dicembre 1930, n. 1835.

#### - Concessione di esoneri doganali a favore di nuove iniziative industriali. ("Gazzetta Ufficiale", 27 gennaio 1931 n. 21).

Art. 1. — Per la durata di un quinquennio dall'entrata in vigore del presente decreto, agli stabilimenti industriali, siano essi di nuovo impianto o già esistenti, i quali si proponano di ottenere prodotti non fabbricati nel Regno o che intendano di attuare procedimenti industriali nuovi, aventi notevole importanza per l'economia del Paese, può essere concesso dal Ministro delle corporazioni, di concerto col Ministro per le finanze, l'esonero dal pagamento dei dazi di confine sulle macchine, sugli apparecchi e sui materiali speciali, che siano necessari agli scopi predetti e non possano essere prodotti dalla industria nazionale.

Art. 2. — Agli effetti dell'articolo precedente, è istituito presso il Ministero delle corporazioni un Comitato con l'incarico di dare parere sulle domande di esonero.

Il Comitato sarà presieduto dal Sottosegretario di Stato per le corporazioni e composto dal direttore generale della produzione industriale e degli scambi, dal direttore generale delle dogane e imposte indirette, da un unico rappresentante delle Amministrazioni militari, da designarsi di comune accordo tra i Ministri della guerra, della marina e dell'aeronautica e da un rappresentante della Confederazione generale fascista dell'industria italiana da questa designato.

Disimpegnerà l'ufficio di segreteria del Comitato un funzionario del Ministero delle corporazioni nominato dal Ministro.

Al Comitato potranno essere aggregate, in qualità di esperti, persone di particolare competenza nelle materie su cui il Comitato stesso è chiamato a pronunciarsi.

Art. 3. — L'esonero è vincolato alla condizione dell'effettivo impianto ed esercizio dell'industria, in conformità delle norme e delle cautele che saranno determinate nel decreto da emanarsi ai sensi dell'art. 6.

Art. 4. — Quando il Ministro delle corporazioni accerti che i macchinari ammessi in franchigia siano stati comunque, in tutto o in parte, destinati ad uso diverso da quello per il quale era stata emessa la concessione, il concessionario sarà senz'altro tenuto, per i macchinari così distratti, a corrispondere i diritti di confine in base alla tariffa doganale vigente all'atto della loro introduzione nel Regno.

Tale vincolo cessa trascorsi dieci anni dalla posa in effettivo esercizio dei macchinari.

Art. 5. — La franchigia dei dazi doganali prevista dalle disposizioni legislative concernenti le zone industriali potrà essere concessa dal Ministro per le corporazioni di concerto col Ministro per le finanze, previo parere del Comitato di cui al precedente art. 2, solo se ed in quanto si tratti di macchine, apparecchi e materiali che non possono essere prodotti dalla industria nazionale.

Questa disposizione sarà peraltro applicata soltanto dopo trascorso un anno dalla entrata in vigore del presente decreto.

Restano invariate le disposizioni vigenti relative alla zona franca del Carnaro.

Art. 6. — Con decreto del Ministro per le corporazioni, di concerto con il Ministro per le finanze, saranno emanate le norme per l'applicazione del presente decreto.

Il presente decreto entrerà in vigore il giorno della sua pubblicazione nella *Gazzetta Ufficiale* del Regno e sarà presentato al Parlamento per la sua conversione in legge. Il Ministro proponente è autorizzato alla presentazione del relativo disegno di legge.

### Negli uffici della Federazione

Il Commissario alla Presidenza nell'intento di dare un assetto più efficiente agli uffici della Federazione ha disposto che a partire dal 1. marzo p. v. sia chiamato a ricoprire la carica di vice-segretario della Federazione l'avv. Eitel Monaco, che è già noto ed apprezzato funzionario nel campo organizzativo e sindacale dello spettacolo. L'avv. Francesco de Tiberis, nominato consulente legale della Federazione, procederà da tale data alla formazione dell'ufficio legale e di consulenza del quale ben presto daremo ampie notizie agli associati.

Ai due camerati valorosi gli auguri dello *Spettacolo Italiano*.

# Massimario di Giurisprudenza

## R. Magistratura del Lavoro di Roma

(3 maggio 1930 - Pres. Arnaldi; Est. Meale - Soc. An. Cinema Teatrale Massimo c. Giannuzzi).

Impiego privato — Indennità di licenziamento — Ferie — Riposo settimanale — Mancato godimento — Retribuzione.

*Per l'art. 10 della legge sull'impiego privato le frazioni di anno non compiuto non vanno computate agli effetti della liquidazione delle indennità di anzianità di servizio.*

*Il datore di lavoro è arbitro della scelta del tempo in cui le ferie annuali debbono essere fruite dall'impiegato. Epperò soltanto quando l'anno di servizio si sia compiuto senza che l'impiegato sia riuscito ad ottenere il riposo annuale potrà dirsi che il datore di lavoro abbia violata la sua obbligazione e solo allora l'impiegato potrà pretendere una indennità per l'inadempienza dell'altro contraente.*

*La legge sul riposo settimanale garantisce un interesse igienico generale e non già un diritto economico dei singoli lavoratori, così che il prestatore d'opera il quale di accordo con il datore di lavoro non osservi il riposo non può pretendere di trarre un vantaggio economico dalla propria deliberata violazione di una legge di ordine pubblico.*

## R. Pretura di Roma - Sez. Lavoro

(14 gennaio 1931 - Pret. Albeggiani - Frigerio c. Compagnia drammatica « Maria Melato »).

Contratto individuale di scrittura — Clausola compromissoria — Validità.

*La clausola compromissoria inserita in contratti individuali di scrittura teatrale è pienamente valida. Tale validità non è infirmata dal fatto che in un contratto collettivo di lavoro, stipulato successivamente alla stipulazione del contratto individuale di scrittura, sia stata inserita la stessa clausola compromissoria; non può, infatti, ritenersi che quest'ultima clausola, indiscutibilmente nulla, abbia sostituita la corrispondente clausola, pienamente valida, del contratto individuale.*

(Omissis).

Con gli art. 16 e 17 del Contratto individuale di scrittura le parti stabilirono di demandare ad una Commissione Arbitrale il giudizio su tutte le controversie che potessero sorgere nella interpretazione ed esecuzione del contratto. Tale clausola è pienamente valida ed efficace ai sensi del 1° comma dell'art. 3 del R. D. 26 febbraio 1928 n. 471, giacchè la nullità sancita nel 1. capov. dell'articolo suddetto riguarda soltanto le clau-

sole compromissorie inserite nei contratti collettivi di lavoro o nelle norme che hanno valore od effetti di contratti collettivi ai termini della legge 3 aprile 1926 n. 536 e del R. D. 1.º luglio 1926 n. 1130. Che pertanto la ricorrente doveva rivolgersi alla Commissione Arbitrale e non al Magistrato ordinario. Sostiene ella però che la clausola compromissoria *valida* del contratto individuale è stata sostituita da quella *nulla* del successivo contratto collettivo e che quindi il Giudice adito è competente a decidere la controversia. Il ragionamento non persuade, giacchè non si comprende come una clausola indubbiamente nulla, quale è la clausola compromissoria del contratto collettivo, possa sostituire la corrispondente clausola pienamente valida del contratto individuale: *Quod nullum est nullum producit effectum*; nullità ed inesistenza sono in questo caso equivalenti, ed è chiaro che una pattuizione valida non può essere sostituita da una pattuizione inesistente. La eccezione d'incompetenza per mancanza di giurisdizione si ravvisa perciò ben fondata. Che si reputa opportuno compensare le spese.

### R. Tribunale di Napoli - Sez. Lavoro

(31 dicembre 1930 - Pres. Raguseo; Est. Daniele - Antonini c. Ente Italiano Audizioni Radiofoniche).

Controversie individuali di lavoro — Competenza per territorio — Fattispecie.

Orchestrale radiofonici — Sono impiegati — Contratto d'impiego a tempo determinato — Breve prosecuzione dopo il termine di scadenza — Non costituisce rinnovazione del rapporto — Mancato godimento di riposi settimanali — Indennità — Non è dovuta.

E' *jus receptum* che, parlando del luogo nel quale si trova l'azienda, lo stabilimento o l'impresa a cui è addetto il lavoratore, il legislatore, all'art. 5 del R. D. 26-2-1928 n. 471, ha voluto riferirsi al luogo ove il lavoratore esplica di fatto la sua attività, senza distinguere fra sede principale e sede filiale o sussidiaria. Vi è solo dissenso nei casi in cui, nel luogo ove il locatore d'opera esplica la sua attività, l'azienda da cui dipende non abbia un proprio organo di amministrazione, come avviene per i commessi viaggiatori addetti ad una determinata zona.

Gli orchestrali radiofonici devono ritenersi impiegati, in quanto adempiono a quelle mansioni che costituiscono la principale forma di attività dell'azienda cui sono addetti; tale qualifica non può, peraltro, venir riconosciuta a quegli orchestrali che siano scritturati per una o più prestazioni.

La prosecuzione, per solo pochi giorni, e a causa di circostanze eccezionali, di un rapporto d'impiego a tempo determinato non può costituire tacita riconduzione del contratto già rescisso per avvenuto licenziamento. A ritenere principiato un nuovo periodo si sarebbe dovuto, infatti, avere una revoca espressa del licenziamento.

E' a ritenersi che l'impiegato il quale consente, senza ribellarsi, a prestare la sua opera anche in giorni festivi, contravviene anche lui, come il datore di lavoro, ad una legge di ordine pubblico, e perciò da tale fatto illecito non può scaturire alcun diritto.

(*Omissis*).

L'Ente convenuta solleva preliminarmente due eccezioni di incompetenza: per territorio e per materia. Circa la prima, osserva il Collegio che l'art. 5 del D. L. 26 febbraio 1928 n. 471 stesso debbono essere proposti innanzi al Pretore ed al Tribunale della circoscrizione nella quale si trova l'azienda, lo stabilimento e l'impresa cui è addetto il locatore. La disposizione non costituisce innovazione. Invero l'art. 7 della legge 15 giugno 1893 sull'istituto dei probiviri fissava il principio che la competenza territoriale nelle controversie tra operai e industriali andava determinata dalla « situazione della fabbrica dello stabilimento, dell'impresa industriale » da cui dipendeva il locatore. L'art. 15 del D. L. 1.º maggio 1916 n. 490, richiamando le disposizioni della legge sui probiviri, in ordine al procedimento da seguirsi avanti le Commissioni Arbitrali per l'Impiego privato, trasportava anche in tal campo il principio del citato art. 7 della legge 1893. E l'art. 23 Reg. 13 novembre 1924 n. 1934, richiamando le norme contenute nella sopracitata legge sui probiviri, non fece che confermarla. Da queste constatazioni si trae la conseguenza che il legislatore, con l'art. 5 del Decreto 1928 ora in vigore, abbia data la sua approvazione alla interpretazione che a tale norma era stata data dalla dottrina o dalla giurisprudenza prevalenti. Ora tra l'altro si era ritenuto, e costituiva un *jus receptum*, che parlando dello stabilimento, dell'impresa, della fabbrica, il legislatore voleva riferirsi al luogo dove il lavoratore esplica « di fatto » la sua attività senza distinguere tra sede principale e sede filiale o sussidiaria. E la *ratio legis* conforta tale interpretazione. La disposizione è ispirata invero alla tutela del lavoratore. Or questi nel luogo soltanto ove ha esplicita la sua attività è in grado di procurarsi i mezzi più adatti per difendersi ed attaccare. Inoltre il Magistrato chiamato a decidere, vivendo sul posto, è a sua volta in grado di conoscere le condizioni locali di lavoro, gli usi ed i patti speciali che deve applicare e può meglio vagliare gli elementi probatori offertigli dalle parti. Questi principi sono ormai accolti dalla quasi uniforme giurisprudenza. Vi è solo dissenso nei casi in cui nel luogo ove il locatore esplica la sua attività l'azienda da cui dipende non abbia un proprio organo di amministrazione, come avviene nei commessi viaggiatori addetti ad una determinata zona. Ma nella specie il caso non ricorre perchè la E. I. A. R. ha una sede a Napoli con un Reggente che firmò il contratto di assunzione dell'Antonini.

L'eccezione d'incompetenza per territorio deve quindi respingersi. Circa la competenza per materia, osserva il Collegio di aver più volte riconosciuto negli orchestrali dei cinematografi la qualifica di impiegati. Perciò a maggior ragione deve riconoscerla negli orchestrali addetti a una Stazione Radiofonica.

Invero uno dei principali segni della Radiofonia è la diffusione di concerti corali e strumentali, o solamente strumentali, di brani musicali di opere liriche. Non vi è giorno in cui una parte almeno del programma non consista in audizione di tal genere, spessissimo il programma è composto tutto di musica. Posto ciò è chiaro che gli artisti che eseguono il programma collaborano col datore di lavoro, in quanto adempiono a quelle mansioni che costituiscono la principale forma di at-

tività dell'azienda cui sono addetti. Nè si può dubitare del rapporto di subordinazione, altro elemento del contratto d'impiego. Certo, non tutti gli artisti che prestano servizio presso l'E. I. A. R. possono dirsi impiegati, giacchè per molti di essi manca la continuità del rapporto, essendo scritturati per una o più prestazioni determinate. Ma in tale condizione non era l'Antonini, assunto con contratto continuativo, rinnovabile di sei mesi in sei mesi, e che prestava ogni giorno la propria opera. Egli era un vero e proprio impiegato e naturalmente pel chiaro disposto del cpv. dell'articolo 1 del R. D. 12 novembre 1924 n. 1815 tale qualifica non è esclusa dal fatto che nel contratto era prefisso un termine. Nè giova invocare il contratto nazionale tra i professori d'orchestra e l'E. I. A. R. Questo, è vero, per indicare gli orchestrali, usa sempre la denominazione « professionisti d'orchestra », ma certo una denominazione non vale a togliere una qualifica derivante dalla legge. Anzi le varie disposizioni del contratto fanno ancora più risaltare i due elementi principali costitutivi del rapporto d'impiego privato di cui si è parlato ed aggiungono altri elementi che meglio integrano la figura dell'impiegato. Così l'obbligo della scelta del personale attraverso l'Ufficio di collocamento (art. 1) l'orario di lavoro (art. 4) il compenso per lavoro straordinario (art. 5), la retribuzione in caso di malattia (art. 6) la disciplina (art. 11 e 12), ecc., ecc.

L'art. 15 poi, invocato dalla convenuta come decisivo per la propria tesi, comincia con le parole « non essendo la categoria dei professori d'orchestra compresa fra quelle regolate dalle attuali provvidenze legislative di carattere sociale, in conformità del contenuto del paragrafo XXXIII della Carta del Lavoro, ecc. » e continua parlando della costituzione di un fondo di previdenza per i professori di orchestra. Dunque è manifesto che le provvidenze legislative di carattere sociale a cui si allude sono quelle riguardanti l'assicurazione contro l'invalidità, la vecchiaia, le malattie ed anche quelle relative a trattamenti di quiescenza. E giustamente è detto che da tali provvidenze è esclusa la categoria dei professori di orchestra, giacchè l'E. I. A. R. in tutto il contratto insiste specialmente nel chiarire che i contratti cogli orchestrali sono tutti a tempo determinato. Or tale circostanza non esclude il contratto d'impiego, come già si è osservato. Neppure quindi l'eccezione d'incompetenza per materia può dirsi fondata.

Venendo al merito della causa osserva il Collegio che l'Antonini si rivolse in un primo tempo al Pretore di Napoli in funzione di giudice del lavoro, chiedendo la condanna dell'E.I.A.R. al pagamento delle indennità di licenziamento e delle ferie non godute. Il Pretore con sentenza 29-30 aprile 1929 (1), accolse la domanda relativamente al pagamento delle ferie, ma la rigettò relativamente alla indennità di licenziamento trattandosi di contratto a tempo determinato. In appello (2) la sentenza fu confermata con lieve modifica sulla somma dovuta per ferie. Nel giudizio di secondo grado l'Antonini sollevò la pretesa del pagamento di cinque mesi e venti giorni per abusiva anticipata risoluzione del contratto. Ma la Magistratura del Lavoro dichiarò inam-

missibile la domanda, perchè nuova. E perciò l'Antonini di tale domanda ha fatto oggetto del presente giudizio, aggiungendosi quella per riposo settimanale non goduto. Stando così i fatti, non regge la eccezione della convenuta relativa al giudicato che si sarebbe formato sulla prima richiesta, giacchè la Magistratura del Lavoro non prese in esame la domanda. Se questa però è ammissibile non sembra al Collegio fondata. Sta di fatto che l'Antonini venne assunto dal 17 novembre 1926 quale impiegato dell'E. I. A. R. con contratto a scadenza 25 aprile 1927. Nella lettera contratto si aggiunge che il contratto « verrà rinnovato per ugual periodo di tempo, sulla denuncia di una delle parti, un mese prima dello scadere del termine ».

Emerge dagli atti che per quanto dal 17 novembre 1926 al 25 aprile 1927 decorresse un periodo inferiore a sei mesi le parti lo ritennero di sei mesi completi, tanto che le scadenze successive si verificavano il 25 ottobre ed il 25 aprile di ogni anno. Or con lettera 22 settembre 1928 l'Antonini fu licenziato pel 25 ottobre successivo. Nonostante però il licenziamento, egli rimase in servizio fino al 7 novembre, semplicemente perchè pendevano trattative tra la Federazione Nazionale del Teatro e la Federazione Nazionale Orchestrale per un accordo sulle paghe. Durante tali trattative l'E. I. A. R. per disposizione del Sindacato Nazionale Orchestrale ritenne in servizio gli orchestrali « senza impegno » (vedi lettera fol. 37 prod. convenuta). E perciò anche se in questo campo volesse trasportarsi l'istituto della tacita riconduzione, creato per la locazione delle case e dei beni rustici, e non per quella delle opere, mancherebbero gli estremi, perchè l'Antonini fu regolarmente licenziato e rimase per altri pochi giorni in servizio solo per circostanze eccezionali e non perchè si intendesse principiato un nuovo periodo, nel quale caso si sarebbe dovuto avere una revoca espressa del licenziamento.

La richiesta si rileva quindi come una escogitazione acuta se non felice, per tentare di sostituire altra indennità a quella del licenziamento, innanzi chiesta. E forse l'Antonini non avrebbe neppure pensato a riproporre la domanda in questa sede se non avesse potuto abbinarla con la richiesta di indennità per riposi settimanali non goduti, richiesta di cui sperava il facile accoglimento per recenti sentenze di questa Sezione che tale dritto han riconosciuto. Il Collegio invece crede ritornare alla sua antica giurisprudenza, con cui si negava ogni indennizzo nella specie, ritenendo che l'impiegato il quale consente, senza ribellarsi, a prestare la sua opera anche in giorni festivi, contravviene anche lui come il datore di lavoro ad una legge di ordine pubblico, e perciò da tale fatto illecito non può scaturire alcun diritto.

La domanda dell'Antonini deve pertanto totalmente respingersi.

E poichè le spese seguono la soccombenza.

Avv. NICOLA de PIRRO *Direttore responsabile*

Stabilimento Tipografico

Società Editrice « Il Lavoro Fascista » - Roma

Piazza Montecitorio 124 - Tel. 61-790

(1) (2) - V. *Lo Spettacolo Italiano* 1930 p. 18.



!! Un annuncio sensazionale !!  
**ESERCENTI!**

**Mantenete libere le vostre date di Marzo!**

**LA PARAMOUNT**

lancerà in Marzo  
in tutta  
ITALIA

*2 capolavori di eccezione  
fuori programma*

**MONTE CARLO**

di ERNST LUBITSCH

il celebre realizzatore de: **Il Principe Consorte**

con **JANNETTE MAC DONALD**  
e **JACK BUCHANAN**



**La conquista dell'America**

(Titolo provvisorio)

con **MAURICE CHEVALIER**  
e **CLAUDETTE COLBERT**

oltre al film di **PIANO COI PIEDI!**  
HAROLD LLOYD

(Titolo provvisorio)

che sarà pronto verso i primi giorni di Aprile p. v.

QUESTI FILMS SONO REGISTRATI COL SISTEMA  
**WESTERN ELECTRIC**



# I TARTARI

Il Capolavoro dell'Arte

Cinematografica Russa

UN SUCCESSO SENZA PRECEDENTI

I TARTARI rappresentano dunque una delle più stupende visioni di razze e di anime in lotta che il cinema abbia mai offerto alle grandi folle).

*(Eugenio Giovannetti - Giornale d'Italia del 25-2-1931).*



## L'AMMALIATRICE

(LA VIA SENZA GIOIA)

Grandissimo successo al Corso Cinema di Roma

L'ultimo grande film europeo  
di GRETA GARBO

L'AMMALIATRICE (La via senza gioia) è considerata uno dei capolavori della scuola germanica. *(Corriere della Sera del 31-1-1931).*



Esclusività per l'Italia Centrale

VIA COLA DI RIENZO; 111 - Telef. 22-961

# Soc. An. SUVINI-ZERBONI

CAPITALE SOCIALE DI L. 10.075.000 INTERAMENTE VERSATO

Sede della Direzione: MILANO, Galleria del Corso, 4



## SOCIETÀ AFFILIATE:

### Società Italiana del Teatro Drammatico

ANONIMA CAPITALE L. 1.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Galleria del Corso, 4 - MILANO



### Società Anonima A. Re Riccardi

CAPITALE SOCIALE L. 1.500.000 INTERAMENTE VERSATO

Via della Mercede, 11 - ROMA (107)



### Società Italiana del Teatro d'Operetta

ANONIMA - CAPITALE SOCIALE L. 510.000 INTERAMENTE VERSATO

Galleria del Corso, 4 - MILANO



### Società Anonima Suvini-Zerboni Cinema

CAPITALE SOCIALE L. 1.000.000 INTERAMENTE VERSATO

Via della Mercede, 11 - ROMA (107)



# SOCIETÀ ANONIMA STEFANO PITTALUGA

DIREZIONE GENERALE - TORINO - Via Luisa Del Carretto

TELEFONI 52-121

52-122 - 52-123 - 52-124

Capitale L. 10.000.000

: interamente versato :

PER TELEGRAMMI

ANONIMA PITTALUGA

## STABILIMENTI

ROMA "Cines", - Stabilimento di produzione films sonori, cantati, parlati. - Via Veio, 51 - Tel. 70-079. - Teleg. *Pittacines*.

TORINO "Positiva", - Stabilimento stampa cinematografica - Via Luisa del Carretto - Telefono 52-107. - Teleg. *Positiva*.

## UFFICI DI RAPPRESENTANZA IN ITALIA

ROMA - Via Viminale, 43 - Telef. 40-568 - Teleg: *Saps*.

NAPOLI - Via Cesare Battisti, 53 - Telefono 25-526 - 13-15, - Teleg. *Pittafilms*.

## UFFICI DI RAPPRESENTANZA ALL'ESTERO

PARIGI - Ufficio rappresentanza per la Francia - Rue de la Chaussée d'Antin, 12. - Teleg. *Pittafilms*.

LONDRA W1. Ufficio rappresentanza per l'Inghilterra - 177, Regent Street - Mitre House. Telegrammi: *Pittafilms*.

BERLINO S.W. 48 - Italfilm G. m. b. H. - Friedrichstrasse, 235 - Telegrammi: *Italfilm*.

## SEDI PEL NOLEGGIO FILMS

TRIESTE - Ufficio noleggio films per la Venezia Giulia. - Via F. Crispi, 4 - Telefono 72-80 - Telegrammi: *Pittafilms*.

BOLOGNA - Ufficio noleggio films per l'Emilia. - Via Gaiiera, 62 - Telefono 28-45 - Telegrammi *Pittafilms*.

VENEZIA - Ufficio noleggio films per il Veneto e Trentino. - Calle Benzon, 3932 - Telefono 30-40 - Telegrammi: *Pittafilms*.

FIRENZE - Ufficio noleggio films per la Toscana. - Via Martelli, 4 - Telefono 25-617 - Telegrammi: *Pittafilms*.

MILANO - Ufficio noleggio films per la Lombardia. - Via privata Cesare Mangili, 1 - Telefoni 64-341 e 64-342 - Teleg. *Pittafilms*

ROMA - Ufficio noleggio films per l'Italia centrale. - Via Viminale, 43 - Telef. 41-869 - Telegrammi: *Pittafilms*.

TORINO - Ufficio noleggio films per il Piemonte. - Via Arcivescovado, 18 - Tel. 50-248 - Telegrammi: *Pittafilms*.

NAPOLI - Ufficio noleggio films per la Campania. - Via Cesare Battisti, 53 - Telefoni 20-526 - 23-159 - Telegrammi: *Pittafilms*.

GENOVA - Ufficio noleggio films per la Liguria. - Via Ugo Foscolo, 4 - Telef. 51-174 - Telegrammi: *Pittafilms*.

PALERMO - Ufficio noleggio films per la Sicilia. - Via Emerigo Amari, 132 - Telefono 13-109 - Telegrammi: *Pittafilms*.

## AGENZIE

BARI - Via Candia, 13 - Telefono 12-43 - Telegrammi *Pittafilms*.

CAGLIARI - Via Roma, 20 - Telegrammi: *Pittafilms*.

SPEZIA - Via Roma, 2.

CATANIA - Via Coppola, 3

TRENTO - Via Belenzani, 15 - Telef. 5-26.

UDINE - Via Carducci, 2 - Telefono 7-41.

## UFFICI PROIEZIONE BORDO PIROSCAFI

GENOVA - Via Malta, 6 - Telefono 52-793 - Telegrammi: *Filmbordo*.

TRIESTE - Via F. Crispi, 4 - Telefono 72-80 - Telegrammi: *Filmbordo*.



**Produzione "CINES",**  
sonora, cantata, parlata in italiano e nelle  
lingue interessanti i maggiori mercati  
internazionali.



# ENTe ITALIANO PER LE AUDIZIONI RADIOFONICHE

STAZIONI TRASMITTENTI IN FUNZIONE:

**MILANO**  
(8,5 Kw.)

**ROMA**  
(75 Kw.)

**TORINO**  
(8,5 Kw.)

**NAPOLI**  
(0,7 Kw.)

**GENOVA**  
(1,5 Kw.)

**BOLZANO**  
(0,22 Kw.)

STAZIONI TRASMITTENTI IN COSTRUZIONE:

**TRIESTE**  
(10 Kw.)

**PALERMO**  
(3,75 Kw.)



TORINO · IL PALAZZO S.I.P. SEDE DELL'E.I.A.R.

L'ABBONAMENTO ALLE RADIOAUDIZIONI  
COSTA SOLTANTO L. 75 ALL'ANNO

LA LICENZA-ABBONAMENTO OBBLIGATORIA PER LEGGE PER CHIUNQUE DETENGA UN APPARECCHIO RADIORICEVENTE VIENE RILASCIATA DALLE SEDI DELL'E.I.A.R. E DA TUTTI GLI UFFICI DEL REGNO

ORGANO UFFICIALE DELL'E.I.A.R.

## **RADIOCORRIERE**

SETTIMANALE

CONTENENTE I PROGRAMMI DI TUTTE LE STAZIONI TRASMITTENTI ITALIANE ED ESTERE

ABBONAMENTO L. 30 annue per  
tutti gli abbonati alle radioaudizioni