Roma: la città dove si vive meglio che in ogni altra parte del mondo belligerante

*Rome: The city where people live better than in any other part of the warring
world*

Teresa Bertilotti

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cdlm/9781>

DOI: 10.4000/cdlm.9781

ISSN: 1773-0201

Editore

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 décembre 2018

Paginazione: 39-49

ISSN: 0395-9317

Notizia bibliografica digitale

Teresa Bertilotti, « Roma: la città dove si vive meglio che in ogni altra parte del mondo belligerante », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 97/1 | 2018, mis en ligne le 17 juin 2019, consulté le 06 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/9781>

Questo documento è stato generato automaticamente il 6 mars 2022.

© Tous droits réservés

Roma: la città dove si vive meglio che in ogni altra parte del mondo belligerante

Rome: The city where people live better than in any other part of the warring world

Teresa Bertilotti

- ¹ La definizione di Roma come «città dove si vive meglio che in ogni altra parte del mondo belligerante» proviene da un articolo pubblicato su *Il Fronte interno* il 3 gennaio 1918¹. Sulle pagine dello stesso giornale, Ferdinando Martini riferiva le impressioni di un soldato rientrato dall'America all'inizio della guerra per arruolarsi, il quale diceva di sentirsi «stomacato dall'aspetto della capitale, dove addirittura la guerra non si sente e ognuno fa quel che faceva prima della guerra [...] Teatri pieni, cinematografi stipati»². Le due citazioni rimandano alla polemica rispetto alla vita che molti conducono nelle città, a cominciare, appunto, dalla frequentazione dei luoghi di intrattenimento. Si tratta di una questione che investe tutte le realtà urbane europee ma che, almeno per quanto riguarda l'Italia, si attaglia specialmente alla capitale: Roma è lontana dal fronte, conta molti locali destinati all'intrattenimento – una quindicina di teatri e numerose sale per concerti, proiezioni, balli e spettacoli varietà – e più di 50 cinema. Persino negli anni della guerra in città si aprono nuove sale cinematografiche: nel marzo del 1918 il *Cinema Teatro Corso* di piazza in Lucina, e il *Politeama Margherita* di via Cairoli: il primo, progettato dall'architetto Marcello Piacentini, per l'inaugurazione vede accorrere il «pubblico più elegante della capitale, che s'assiepava in tutti gli ordini di posti del vastissimo ed elegante nuovo teatro»³; mentre il *Politeama Margherita* vantava «ampie sale di aspetto, un immenso salone per la proiezione, palchi, gallerie e loggiato, e può contenere più di 3 000 spettatori. [...] Elegantissimo nell'interno, maestoso nella sua superba facciata»⁴. Inoltre, Roma si sta affermando come capitale del cinema: conta 25 case di produzione e 66 di noleggio, e malgrado l'esercito abbia reclutato buona parte degli operatori, la produzione è in continua crescita, anche per colmare il vuoto lasciato dal venir meno dell'importazione di film dei paesi in conflitto⁵.

- 2 In quegli anni, però, gli spazi dell'intrattenimento non ricoprono soltanto il ruolo che più gli è proprio ma, come ha messo in luce la storiografia sulle pratiche culturali durante il tempo di guerra, essi svolgono una molteplicità di funzioni, che prescindono dal mero consumo di uno spettacolo⁶. Guardando all'Italia, e in particolare a Roma, sin dalle "radiose giornate" i teatri e i cinematografi accolgono le manifestazioni a favore dell'entrata in guerra, e da lì a poco ospiteranno le numerose attività di beneficenza a sostegno dei soldati, trasformandosi così in un luogo privilegiato nel quale si realizza l'incontro tra fronte interno e fronte combattente. Gli spazi dell'intrattenimento, quindi, sono un punto di osservazione privilegiato nel quale posizionarsi per cogliere molti aspetti della vita urbana nel tempo di guerra.

Performance patriottiche

- 3 Da questo punto di vista, non possiamo che prendere le mosse dal teatro Costanzi: il 14 maggio del 1915 il pubblico si affollò per assistere all'operetta di Jacques Offenbach *La figlia del tamburo maggiore*, messa in scena dalla Compagnia di Milano, ma si trattò di un pretesto perché il motivo reale che aveva spinto molti a teatro era l'annunciata presenza di Gabriele D'Annunzio. Il suo comizio riscosse le ovazioni del pubblico e suscitò una memorabile manifestazione a favore dell'entrata in guerra. Fu una performance destinata a ripetersi nei giorni seguenti quando i teatri e i cinematografi accolsero innumerevoli manifestazioni patriottiche, scaturite dall'interazione tra il palcoscenico, che in genere accoglieva spettacoli basati sulle vicende risorgimentali, e la platea⁷, e resa possibile da quel particolare «contesto emozionale»⁸. Il teatro tornò ad essere un «campo di battaglia», un luogo nel quale si realizzò «quella relazione particolare tra politica e scene che il teatro giacobino pur con tutte le sue ambiguità aveva sperimentato con forza», e che in tutta Europa si era riproposta nei primi decenni del XIX secolo⁹. Il ruolo attivo della *audience*, cioè l'«abitudine all'interazione tra pubblico e scene che riguarda in qualche modo tutti gli attori sociali interessati», che aveva caratterizzato il periodo risorgimentale¹⁰, irruppe nuovamente sulla ribalta nell'imminenza del primo conflitto mondiale quando il teatro di prosa e il cinema offrirono l'opportunità di creare una *performance* il cui significato scaturiva direttamente dal rapporto tra palcoscenico e platea.
- 4 In quegli anni, infatti, il teatro "riesuma" drammi e commedie incentrati sulla storia nazionale e ne produce di nuovi, così come il cinema, che sin dai suoi esordi aveva dedicato molte pellicole alla storia e in particolare a quella del Risorgimento¹¹. Non mi soffermerò sul contenuto dei singoli spettacoli¹², ma vorrei solo segnalare la loro circolazione in tutto il Paese e come l'intrattenimento svolga una funzione di nazionalizzazione¹³. Basti citare il film *Ciceruacchio*, che narra le vicende dell'omonimo patriota della Repubblica Romana: non stupisce che a Roma sia proiettato contemporaneamente in più sale e che abbia il favore del pubblico; meno scontato è che lo stesso avvenga a Milano, dove il film, al cinematografo Palace nell'ottobre del 1915, riscuote altrettanto successo¹⁴.
- 5 Al medesimo genere di spettacoli si ricorre per le diverse iniziative di beneficenza, che a Roma si susseguono e addirittura si sovrappongono nello stesso giorno, come si evince dai nulla osta e dai provvedimenti di vigilanza disposti dalla Questura, che riportano data, ora e luogo, tipo di spettacolo (concerto, recita, proiezione) specificando chi promuove quell'avvenimento e a beneficio di chi¹⁵. Dal febbraio 1916 al

dicembre 1918 (solo relativamente a questo periodo disponiamo di dati completi) sono circa 150 gli spettacoli di beneficenza sulle scene.

- 6 Se dalle zone centrali della città, dove sono localizzati i teatri, ci spostiamo in periferia, cioè nel popolare quartiere Testaccio, troviamo una situazione che rivela il ruolo che i luoghi di intrattenimento rivestono in tempo di pace e altresì le funzioni che possono assumere durante la guerra. Al Testaccio, dal 1908, è attivo il *Cinematografo Garibaldi* che, insieme alla Biblioteca popolare e alla Sala per le conferenze popolari, rappresenta uno spazio di aggregazione per tutto il quartiere¹⁶. Qui hanno luogo proiezioni educative per bambini e ragazzi e, come rivela l'inchiesta sui consumi popolari svolta da Domenico Orano, quasi tutti gli abitanti del quartiere vanno al cinema almeno una volta alla settimana¹⁷. Ed è qui che il 26 dicembre del 1915 l'Unione anarchica Trastevere-Testaccio commemora tre giovani anarchici caduti in guerra: la cerimonia è officiata da Giovanni Forbicini, figura di spicco del movimento anarchico, e da Alessandro Serantoni, e vi partecipano in «90 circa con 3 bandiere», per poi allontanarsi «alla spicciolata senza incidenti», come riferiscono le scarse note inviate dal Prefetto al Ministero dell'Interno¹⁸.

La cultura “nemica”

- 7 Il mondo dell'intrattenimento getta luce anche su altri aspetti della vita nelle realtà urbane del tempo di guerra, come l'atteggiamento nei confronti della cultura “nemica”. Dal settembre del 1915 il quotidiano *Il Messaggero* promuove un'inchiesta fra autori, critici, artisti e impresari per conoscere la loro opinione circa l'atteggiamento da tenersi nei confronti della cultura tedesca: «Guerra, musica e teatri. Dobbiamo eseguire opere tedesche?». Le risposte restituiscono diverse posizioni: per Giacomo Puccini la sospensione imposta all'esecuzione della musica tedesca «è una sosta», ma si spera che gli odi siano presto fugati; per Lorenzo Sonzogno, che ha per l'Italia l'esclusiva delle opere di Strauss, «il patrimonio musicale ha un carattere in sé assolutamente internazionale e non può essere soggetto a boicottaggi per le competizioni politiche, specie in Italia ove fu sempre adottato il principio moderno e civile di riconoscere i diritti d'autore anche per gli autori di nazionalità estera, di paesi ove i diritti d'autore non hanno ancora sanzione legale»; la cantante Gemma Bellincioni è assolutamente contraria al boicottaggio, così come Emma Carelli, secondo la quale «l'arte è al di sopra e al di fuori degli odi e dei partiti: è forse l'unica cosa che valga ad attenuare lo strazio di questa tragica ora di sangue»; la pensa allo stesso modo Augusto Berta, critico de *La Gazzetta del Popolo* di Torino, secondo il quale «il genio non ha patria»; anche il critico de *La Stampa* e il commediografo Sabatino Lopez sono contrari al boicottaggio. Di opinione opposta, il capofila dei nazionalisti Enrico Corradini. Alcuni non rispondono, come Augusto Laganà, direttore del Teatro San Carlo di Napoli; in molti sembrano voler cercare soluzioni di compromesso: niente boicottaggio per i classici, ma solo per i contemporanei, propone il musicista Vincenzo Tommasini, mentre Alessandro Bustini, maestro del liceo musicale di Santa Cecilia, consiglia di limitare il boicottaggio alle operette; Tommaso Montefiore, critico musicale, chiede che almeno per l'anno in corso vengano organizzate stagioni musicali italiane. Il referendum vede prevalere la posizione di Puccini.
- 8 Ed è questa la linea scelta da Enrico di Sammartino, direttore del teatro dell'opera, che scrive nelle sue memorie:

Da un lato mi ripugnava far guadagnare diritti di autore a compositori viventi di paesi nemici, ma mi ripugnava ugualmente di approfittare dello stato di guerra per eseguire le loro opere frustrandoli dei dovuti guadagni. Ed allora eravamo venuti ad una specie di transazione, cioè soppressione completa di opere di autori nemici viventi, ma continuazione di esecuzioni di opere dei grandi autori morti, anche se appartenenti a paesi nemici¹⁹.

- 9 Nel novembre del 1916, però, Arturo Toscanini, ospite del Teatro dell'Opera, mise in programma due opere di Wagner; Sammartino cercò di farlo desistere, ma il maestro non volle sentir ragioni. Scrive Sammartino:

Il primo pezzo di Wagner era il *Mormorio della foresta*. Il pubblico mormorò anch'esso ma senza eccessi, cosicché si poté arrivare alla fine. Ma allorché il maestro attaccò la *Marcia Funebre* del *Crepuscolo degli Dei*, al momento preciso di sosta tra il primo accordo e l'inizio della marcia, una voce gridò dal loggione: «Questa è per i morti di Padova». Allora scatenamento di urli, fischi, grida di ogni genere, reclamanti l'interruzione del pezzo, la Marcia Reale e gli inni nazionali. A questo il maestro Toscanini depose la bacchetta sul leggio e sdegnoso si ritirò. Alle nostre suppliche di tornare ed attaccare la Marcia Reale e gli inni nazionali egli oppose il più reciso rifiuto, né potemmo dissuaderlo dalla sua attitudine. L'arte doveva essere superiore ad ogni considerazione, non bisognava turbarne la maestà con altri elementi, per gravi che essi fossero, e così via. Io capii subito a quali guai andavamo incontro, ma non v'era nulla da fare²⁰.

- 10 Questa vicenda, alla quale la stampa dedicò ampio spazio, è un episodio eclatante del dibattito sulla opportunità di boicottare la cultura “nemica” e, se guardiamo allo svolgimento dei fatti, notiamo anche un altro aspetto: lo spazio teatrale come «campo di battaglia», nel quale, come abbiamo visto, si realizza una speciale relazione tra politica e scene.
- 11 Il boicottaggio della cultura “nemica”, a Roma come nel resto del Paese, colpisce anche le operette accusate di essere austriache sebbene, come scrive il critico de *Il Messaggero*, spesso lo sono solo perché come tutte le operette “autarchiche” sono scopiazzate. La polemica sulle produzioni tedesche investe anche il cinema, come nel caso di *Bub. L'uomo di argilla*, in programmazione al *Cinematografo Italia*:

È prettamente tedesca anche come soggetto, benché questo sia spacciato per polacco, come ambiente (Norimberga) e come spirito. La cinematografia è artistica veramente, ma ne è protagonista il famoso istrione italiano Moissi del Hof theater di Berlino, arruolatosi volontario di guerra nell'esercito tedesco. Ci sembra che vi siano gli estremi tutti per proibire l'esibizione d'una simile film²¹.

Il nemico interno

- 12 L'intrattenimento costituisce anche uno spazio privilegiato nel quale si costruisce il nemico interno. Nel clima del tempo di guerra, molte voci si levano affinché l'ordine pubblico sia maggiormente tutelato: la repressione della piccola criminalità, della prostituzione, del gioco d'azzardo e il controllo degli spettacoli sono oggetto di pressanti richieste alle autorità²². Il contenuto degli spettacoli e la stessa frequentazione di questi spazi sono considerati indecorosi nel contesto di un paese in guerra e danno vita a molte denunce, intentate da singoli e da associazioni, e a un'accesa campagna di stampa, incentrata sulla moralizzazione, destinata a intensificarsi dopo Caporetto²³.
- 13 Le dettagliate corrispondenze che intercorrono tra Questore, Prefetto e Ministero degli Interni a seguito delle segnalazioni dei cittadini e delle associazioni romane danno

conto di come i luoghi di intrattenimento si prestassero a sviluppare e a veicolare un discorso sulla «rispettabilità»²⁴ che, come vedremo, assume diverse sfumature.

- 14 Il 2 novembre 1917 *Il Giornale d'Italia* apre con il titolo a tutta pagina: *Saldo ripiegamento delle nostre truppe sul Tagliamento*. Per un paio di giorni non si parla di spettacoli, ma il 4 novembre si dà notizia che la Compagnia Scarpetta sta allestendo un programma eccezionale, per il 15, al Teatro Manzoni, a beneficio dei profughi friulani; all'Adriano e al Morgana continuano le operette, al Trianon e al Margherita il varietà, mentre al Teatro Valle debutta Dina Galli, e al Quirino è ancora in scena la compagnia di Irma Gramatica, adesso con *La moglie ideale* di Marco Praga, che non tutti gradiscono:

Purtroppo di patriottismo al *café-chantant* molto se n'è fatto dal principio della guerra ad oggi. Ma ora, oggi, dovrebbe almeno sospendersi simile sconcio, non è vero? Noi non frequentiamo il *café-concerto*, ma sappiamo lo stesso che nei vari locali e localetti della capitale si cantano strofe e strofette sull'Esercito e sulla guerra che fanno letteralmente schifo. Non occorrono molte altre parole per giustificare il nostro invito alle autorità tutorie di far cessare così ignobili manifestazioni²⁵.

- 15 *L'avanzata tedesca dall'Isonzo al Tagliamento* e *L'eroica terza armata!* sono i titoli del 6 novembre; il giorno dopo, fra le altre notizie, si legge del debutto, all'Apollo, di Margot Walker «l'elegantissima stella parigina»²⁶.
- 16 Quando la realtà di quel «saldo ripiegamento» è sotto gli occhi di tutti, così come quella della «eroica terza armata», le proteste contro i luoghi di intrattenimento diventano inarrestabili: «Migliaia e migliaia di cittadini si riversano tutti i giorni nei Caffè, nelle Osterie, nei Teatri e nei Cinematografi in cerca di divertimento»; si tratta, scrive un uomo, di ritrovi «focolari di propaganda pacifista» e affollati «1° - Da imboscanti, loro parenti, amici e protettori; 2° - Da militari stati già feriti in guerra ed ora guariti, i quali hanno poco desiderio di ritornare alla fronte; 3° - Da disertori (futuri briganti) e loro complici»; attribuendo a «questi pessimi cittadini, incoscienti ma colpevoli» lo «spaventoso disastro di Caporetto»²⁷.
- 17 In molti, a cominciare dal Comitato di difesa interna²⁸, suggeriscono al Prefetto di utilizzare quei locali per il ricovero dei profughi. Non è facile prendere una decisione in questo senso perché, come scrive a Enrico Flores, capo di gabinetto del Ministero degli Interni, «queste sale mal si prestano come ricoveri e come scuole e trasformarle in questo senso avrà un costo molto elevato: ne vale la pena?»²⁹.
- 18 Alcuni ripropongono il ruolo educativo e di propaganda che può avere il cinema e invitano il Prefetto a «rivolgere la sua attenzione anche ai cinematografi, non già per chiuderli, ma per indirizzarli a scopo veramente utile e corrispondente alla situazione attuale del paese», cioè permettendo «i soli spettacoli che esaltino i migliori sentimenti umani, e specialmente l'amore alla Patria, l'avversione alla prepotenza ed alla ferocia straniera»³⁰. Altri espongono i vantaggi economici che comporterebbe la chiusura dei locali di intrattenimento: «si consumerà meno energia elettrica e gas, considerando molto più che ora manca il carbone per i bisogni domestici»³¹.
- 19 I primi provvedimenti del Prefetto riguardano i programmi, che sono modificati «sbarazzandoli di ogni produzione poco corretta ed inopportuna» e resi «più consoni alle presenti condizioni dello spirito pubblico ed alla serietà del momento»³². Si tratta di una direttiva alla quale si sono adeguati i locali maggiori: il Teatro Apollo «primo fra tutti gli stabilimenti di Roma ha trasformato completamente i suoi spettacoli serali con un interessante e variato programma di attrazioni, programma che riscuote

l'approvazione dello scelto numeroso pubblico che ogni sera frequenta il locale»³³; altrettanto hanno fatto il Trianon, il Salone Margherita, la Sala XX Settembre, la Sala Umberto e il Diocleziano, mentre «gli altri locali minori stanno per attuare il nuovo programma avendo ancora in corso dei contratti ma hanno imposto agli artisti la maggiore castigatezza»³⁴. Anche la stampa plaude alla scelta imposta dalle autorità ai teatri di varietà, che hanno «modificato, cioè castigato le loro rappresentazioni, togliendovi ciò che v'era di non conveniente»³⁵. Da parte loro, almeno i dirigenti del Salone Margherita e della Sala Umberto sembrano adeguarsi di buon grado pur di scongiurare la chiusura³⁶. E poi, si domandano alcuni artisti di varietà, «per quali ragioni si dovrebbe compiere la chiusura dei soli teatri di varietà? E gli altri teatri e spettacoli perché devono avere il privilegio quando in alcuni di questi teatri si rappresentano *pochades*, operette, ecc., che non sono certo più morali di uno spettacolo di varietà?»³⁷.

- 20 Queste misure, però, non sembrano sufficienti al Sindaco e ad alcuni assessori, che sollecitano la chiusura delle sale di varietà³⁸. Alla fine di novembre sospendono le attività le sale Odeon, Eldorado e Roma «perché spettacoli che ivi si tengono per quanto non licenziosi, sono senza dubbio non consoni alla serietà dell'ora presente, mentre il pubblico che frequenta quei locali è a preferenza ineducato e solito ad abbandonarsi a schiamazzi o a incomposte sfrenate manifestazioni che stonano altamente all'amarezza di tanta gente»³⁹; nemmeno gli spettacoli in scena alla Sala Umberto, al Salone Margherita, alla Sala XX settembre «si addicono alle condizioni di spirito del pubblico in questa ora grave della Patria onde da domani sera ne ho disposto chiusura al pubblico»⁴⁰. Chiuso anche l'Apollo, a chi si vuole divertire rimane il Morgana, ma con Fregoli, una stella di prima grandezza, che riscuote un successo «storico»⁴¹.
- 21 La chiusura dei teatri di varietà e il controllo sulla programmazione, però, non durano molto: a metà gennaio del 1918 l'Apollo risulta attivo, e al Morgana è in scena *La duchessa del Bal Tabarin*; il 20 riapre il Trianon. Inoltre, come si è detto dianzi, si inaugurano nuovi locali: il Cinema Teatro Corso e, qualche giorno dopo, il Cinema Politeama Margherita; il 16 riapre, completamente rimesso a nuovo, il Teatro Jovinelli; nei teatri arrivano nuove attrazioni: in aprile, all'Apollo trionfano John Wood, «pirolettista americano», e Marinette Soubiron «celebre étoile danseuse des Folies Bergères de Paris»⁴².
- 22 Con la ripresa degli spettacoli, riprendono anche le proteste: alcuni si rivolgono al prefetto perché l'autorità di Pubblica Sicurezza del Rione Borgo faccia «cessare una buona volta lo scandalo che si fa al salone Elena che ha raggiunto il colmo dell'immoralità»; il teatro è diventato

il covo della teppa e degli imboscati ed è per questo che di frequente si verificano trasgressioni alle leggi. [...] Si dice postribolo perché il personale del teatro in parola ha un contegno scandaloso, ed immorale, incominciando dalla maschera del Pulcinella [...] perché commette continuamente degli atti osceni verso delle canzonettiste. Questa canaglia si riversa per le vie di detto Rione e lì si schiamazza tutta la notte.
- 23 Anche dagli altri rioni vengono «al salone Elena che tutta la notte è in orgia, e si danno volentieri alla pazza gioia, colle vispe canzonettiste, che pur esse condividono volentieri il baccano con la mala vita»⁴³. Giulio Roberto Pastore, Capitano aviatore, protesta contro la Sala Umberto, dove

quasi a contatto del palcoscenico un busto in marmo del compianto Sovrano UMBERTO I° assiste, mi si dice da moltissimo tempo, alle declamazioni per lo meno

cretine e spesso rivoltanti e alla sempre volgarissima ilarità del pubblico in una atmosfera niente affatto conciliabile con la Maestà Regia della Persona raffigurata; e senza dilungarmi sono certissimo ch'Ella vorrà disporre affinché l'indegna cosa non abbia a continuare, togliendo cioè il busto da quel luogo⁴⁴.

- 24 Anche il Comitato di difesa interna se la prende con la Sala Umberto perché vi «si tiene un vocabolario artistico che è semplicemente turpiloquio. Tanto per norma circa la famosa moralizzazione degli spettacoli di Varietà!»⁴⁵.

Il corpo della nazione

- 25 Nell'autunno del 1915, il quotidiano milanese *L'Italia* lanciò una campagna contro la pornografia le cui origini risalgono alla mobilitazione portata avanti dall'inizio del secolo dalla Lega per la pubblica moralità, fondata nel 1894 a Torino con il nome di Lega contro la pornografia⁴⁶. Uno dei cavalli di battaglia della Lega è la salvaguardia delle giovani generazioni e perciò, negli anni della guerra, particolare attenzione è rivolta ai soldati: la Lega denuncia «la propaganda di vergognose sconcezze nell'esercito», tese a logorare le energie dei soldati «nella voluttà, nemico più forte e più agguerrito di quello che si combatte coi cannoni»⁴⁷. I luoghi nei quali si logorano le energie dei soldati e degli ufficiali, oltre ai postriboli, sono i locali dell'intrattenimento, nei quali si riversano quando sono in licenza. Essi prediligono i varietà: a Roma la sala Apollo era «divenuta nuovamente il ritrovo serale delle donne di facili costumi, rendendo il locale indecente e immorale per i lazzi con i frequentatori, fra i quali si trovano molti ufficiali in divisa. Costoro si permettono all'uscita della sala in pubblica strada di prendere parte alla gazzarra con le donne, provocando salaci commenti nel pubblico»⁴⁸; al Salone Elena «la maggioranza degli spettatori è formata da militari di truppa, allievi Carabinieri del Casermone vicino ed operai militarizzati addetti alle officine di guerra»⁴⁹; al Teatro Diocleziano furono fatti accertamenti circa il «contegno scorretto ed indisciplinato che durante gli spettacoli di varietà tenevano molti soldati», e avendo controllato i documenti agli spettatori, i carabinieri avevano trovato

13 militari arbitrariamente assenti dai Corpi o sprovvisti di regolare permesso che perciò furono accompagnati ai rispettivi Corpi, ai quali vennero consegnati. Dato l'elemento turbolento e teppistico che insieme ai soldati frequenta il suddetto teatro; dato il contegno che il pubblico in genere serba nel teatro suddetto e considerata la connivenza evidente del proprietario del locale nel tollerare che gli spettatori impongano alle volte di cambiare un numero solo perché questo non è nelle loro simpatie, invadendo persino il palcoscenico, tanto che ieri sera due dei soldati innanzi nominati furono appunto trovati nascosti dietro le quinte e dopo la chiusura del teatro, questo Comando, per misure di moralità, di ordine e di pubblica sicurezza, si ha il pregio di sottoporre proposta che detto locale venga temporaneamente chiuso⁵⁰.

- 26 Il Diocleziano fu chiuso per quattro giorni e l'esercente fu diffidato «a non dar luogo a rilievi di sorta ed a curare che anche il pubblico, qualunque esso sia, tenga un contegno disciplinato e corretto»⁵¹. Il tenente comandante la divisione militare di Roma diede disposizioni perché fosse «intensificata la sorveglianza atta ad impedire il ripetersi degli inconvenienti lamentati circa il contegno degli Ufficiali», un problema sul quale era già intervenuto:

Ho tenuto personalmente e più volte speciali conferenze, ho emanato a diverse riprese circolari ed ordinanze severissime con disposizioni tassative a tutti i comandanti di Corpi, reparti e presidi dipendenti e non ho mancato di punire

esemplarmente tutti coloro che vennero man mano segnalati come trasgressori delle norme dettate. Ma la V.S. deve considerare le difficoltà che si oppongono al raggiungimento completo dello scopo: basta considerare che sono circa 300 ufficiali e 3 000 soldati che affluiscono giornalmente alla Capitale in licenza e che quindi non fanno parte dei Corpi dipendenti, per comprendere agevolmente come si renda quasi impossibile evitare che qualche incidente non sorga a frustrare l'assidua cura che l'Autorità Superiore Militare pone nel prevenire o reprimere tutto ciò che è disdicevole al decoro ed alla dignità della divisa⁵².

- 27 Per concludere vorrei fare cenno al fatto che “riesumere” la produzione del passato, come avviene sia per il teatro che per il cinema incentrati sulla storia nazionale, non significa che negli anni della guerra siano assenti spettacoli che esprimono quella che Jay Winter ha definito «iconoclastia culturale»⁵³. È questo il caso di *Thaïs*, l'unico film futurista pervenutoci integralmente, diretto da Anton Giulio Bragaglia nel 1916 ma rappresentato per la prima volta a Roma il 4 ottobre 1917 perché fermato dalla censura, con scenografie e costumi di Enrico Prampolini. Come ha notato Lucia Re in un articolo che approfondisce le vicende e i significati del film, in *Thaïs* si registra «*the close link between the apparently dated themes of the film (especially its Dannunzian, decadent and symbolist images) and the historic present of the “technological” war raging while the film was being made in 1916*»⁵⁴. Un'ulteriore novità è costituita dalla protagonista: Bragaglia non sceglie una diva del cinema muto, bensì la cantante e ballerina russa Thaïs Galitzky, rifiutando così il modello egemonico della diva, incarnato da Lyda Borelli, Francesca Bertini e molte altre. Il film fu distribuito a livello internazionale e negli anni Venti fece sentire la sua influenza su film quali *Il gabinetto del dottor Caligari*, diretto da Rober Wiene nel 1920, *Metropolis* di Fritz Lang del 1926 e molto cinema surrealista francese⁵⁵. Eppure, al momento della sua uscita in Italia, ricevette critiche feroci: «Hanno battezzato questo lavoro “commedia drammatica moderna”, mentre avrebbero potuto più propriamente chiamarlo “fantasia di una mente malata”, e così si sarebbe stati nel vero», scrive un critico sulle pagine de *Il Cinema Illustrato*⁵⁶. Queste parole ricordano le reazioni al balletto *Parade*, alla cui realizzazione avevano concorso Pablo Picasso, Jean Cocteau, Erik Satie e Léonide Massine, andato in scena al Teatro degli Champs-Élysées il 18 maggio 1917, che suscitò grande scandalo: «*the conservative atmosphere of wartime cultural life pushed the limits of artistic experimentation back at the same time as many artists were intent, as was their wont, to push the limit forward*»⁵⁷.

NOTE

1. *Il Fronte interno*, 3 gennaio 1918, in Alessandra Staderini, *Combattenti senza divisa. Roma nella Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 413.
2. *Ibid.*, p. 413.
3. *Il Messaggero*, 8 marzo 1918.
4. *Il Messaggero*, 2 marzo 1918.
5. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915*, prima parte, Roma/Torino, Centro sperimentale di cinematografia-Nuova Eri Edizioni Rai, 1992, p. 5 e ss.

6. Jan Rüger, «Entertainments», in *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919*, Jay Winter e Jean-Louis Robert (a cura di), vol. 2: *A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 105-140.
7. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993, e Carlotta Sorba, «Il 1848 e la melodrammatizzazione della politica», in *Storia d'Italia*, Annali 22: *Il Risorgimento*, a cura di Alberto M. Banti e Paul Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, p. 481-508.
8. Peter N. Stearns, Carol Z. Stearns, «Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards», in *The American Historical Review*, vol. 90, 4, 1985, p. 813-836, p. 813.
9. Carlotta Sorba, «Battaglie all'opera», in Mario Isnenghi (a cura di), *Gli italiani in guerra: conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai giorni nostri*, Torino, UTET, 2008, p. 455-466, p. 457.
10. *Id.*, p. 459 e seguenti; Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001; Piazzoni Irene, *Spettacolo istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano-Archivio Guido Izzi, 2001.
11. Mi permetto di rinviare a Teresa Bertilotti, «Un dramma “concepito come un romanzo d'appendice”. Traduzioni del Risorgimento sulle scene della Grande Guerra», in *Memoria e ricerca*, 29, 2008, p. 101-121.
12. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. I: *Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993, sul film storico in particolare p. 143-173 e sul cinema durante la Grande Guerra p. 219-228; Giovanni Calendoli, «Il Risorgimento nel teatro», in Domenico Meccoli (a cura di), *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, Roma, Editalia, 1961, p. 21-68.
13. Gli studi su Milano mostrano molte analogie con Roma sia relativamente alla programmazione di cinema e teatri, sia al tipo di fruizione: Irene Piazzoni, «Teatro e cinema a Milano durante la prima guerra mondiale», in *Archivio storico lombardo*, a. 117, vol. 8, 1991, p. 309-351; Emanuela Scarpellini, «Teatro e guerra», in Riosa Alceo (a cura di), *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, Milano, Unicopli, 1997, p. 153-179.
14. *Il Secolo*, 23 ottobre 1915.
15. Archivio di Stato di Roma, *Archivio di Gabinetto della Prefettura* (d'ora in poi ASR, AGP), b. 1222, fasc. 34/8, 1916; *Associazione stampa e sindacato cronisti*, b. 1264, fasc. 34/8, 1917; *Pubblici spettacoli, Roma. Spettacoli di beneficenza*, b. 1301.
16. Simona Lunadei, *Testaccio: un quartiere popolare. Le donne, gli uomini e lo spazio della periferia romana (1870-1917)*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 49.
17. Domenico Orano, *Come vive il popolo a Roma. Saggio demografico sul quartiere Testaccio*, Pescara, E. Croce, 1912.
18. Archivio Centrale dello Stato, *Pubblica sicurezza A5G prima guerra mondiale* (d'ora in poi ACS, PS A5G IGM), b. 120, fasc. 242.
19. R. Accademia di Santa Cecilia, *I concerti dal 1895 al 1933*, parte I *Ricordi del Presidente*, Pubblicazione in occasione del XXV anno dell'Augusteo (16 febbraio 1933-IX), Roma, Società tipografica A. Manunzio, 1933, p. 132-133.
20. *Ibid.*, p. 133-135.
21. Comitato di difesa interna a Prefetto, Roma 31 agosto 1918, ASR, AGP, b. 1301.
22. Alessandra Staderini, *Combattenti senza divisa*, op. cit., p. 405 e seguenti.
23. Sul fanatismo che prende piede dopo Caporetto teso alla ricerca di un capro espiatorio e che si concretizza nella denuncia nei confronti di persone sospettate di antipatriottismo si veda: Giovanna Procacci, «Aspetti della mentalità collettiva durante la guerra. L'Italia dopo Caporetto», in Domenico Leoni e Camillo Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 261-284; affronto il tema della campagna per la moralizzazione in relazione all'intrattenimento in «Donne eroiche e veneri vaganti. Luoghi di intrattenimento e rispettabilità», in Stefania Bartoloni (a cura di), *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, Roma, Viella, 2016, p. 295-316.

24. George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma/Bari, Laterza, 1984.
25. *L'idea nazionale*, 5 novembre 1917.
26. *L'idea nazionale*, 6 novembre 1917.
27. Giovanni Pagani a Prefetto, 24 dicembre 1917, in ASR, *Archivio di Gabinetto della Prefettura*, b. 1264.
28. Comitato di difesa interna, Sede di Roma, a Prefetto, 29 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
29. Prefetto a Enrico Flores capo di gabinetto Ministro Interni, Roma 13 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
30. Augusto Gradini a Prefetto, Roma 6 dicembre 1917, ASR, AGP, b. 1264.
31. Firma illeggibile a Prefetto, Roma 14 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
32. *Il Giornale d'Italia*, 24 novembre 1917.
33. *Id.*
34. Prefetto a Questore, Roma 19 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
35. *Il Giornale d'Italia*, 13 novembre 1917.
36. *Id.*
37. *Id.*
38. Prefetto a MI, s.d. ma 1917, ASR, AGP, b. 1301.
39. Questore a Prefetto, Roma 27 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
40. Questore a Prefetto, Roma 29 novembre 1917, ASR, AGP, b. 1301.
41. *Il Giornale d'Italia*, 29 dicembre 1917.
42. *Il Giornale d'Italia*, 7 aprile 1918.
43. Anonimi a Prefetto, s.d. ma 1918, ASR, AGP, b. 1301.
44. Capitano Aviatore Giulio Roberto Pastore Comandante il Campo Scuola di Montecelio a Prefetto, 11 (o 14?) marzo 1918, ASR, AGP, b. 1301.
45. Comitato di difesa interna, Sede di Roma, a Prefetto, Roma 28 gennaio 1918, ASR, AGP, b. 1301.
46. Bruno P.F. Vanrooij, *Storia del pudore: la questione sessuale in Italia, 1860-1940*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 44 e seguenti; Teresa Bertilotti, «Donne eroiche e veneri vaganti», *op. cit.*
47. Lega torinese per la moralità pubblica, Torino 30 settembre 1915, in ACS, MI, DGPS, PG, 1913-1915, 12985.2, fasc. *Pubblicazioni oscene*.
48. Prefetto a Ministero, Roma 30 marzo 1918, ASR, AGP, b. 1301.
49. Questore a Prefetto, Roma 1° giugno 1918, ASR, AGP, b. 1301.
50. Carabinieri a Prefetto, Roma 26 aprile 1918, ASR, AGP, b. 1301.
51. Questore a Prefetto, Roma 6 maggio 1918, ASR, AGP, b. 1301.
52. Comando della divisione militare di Roma, Tenente generale Comandante della divisione a Prefetto, Roma 8 ottobre 1918, ASR, AGP, b. 1301.
53. Jay Winter, «The practices of metropolitan life in wartime», in *Capital Cities at War...*, *op. cit.*, p. 1-19.
54. *Id.*, p. 126.
55. Lucia Re, «Futurism, Film and the Return of the Repressed: Learning from Thais», in *MLN*, 123, 2008, p. 125-150, p. 150.
56. Ago, in *Il Cinema illustrato*, Roma, 13 ottobre 1917, cit. in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, Roma/Torino, Centro sperimentale di cinematografia-Nuova Eri Edizioni Rai, 1991, p. 284.
57. Jay Winter, «The practices of metropolitan life in wartime», in *Capital Cities at War*, *op. cit.*, p. 16-17.

RIASSUNTI

L'articolo analizza alcune forme di spettacolo e gli spazi dell'intrattenimento a Roma. Negli anni della guerra i teatri, i cinema e i varietà non svolgono solo il loro ruolo tradizionale ma, come è stato messo in luce dalla storiografia sulle pratiche culturali del tempo di guerra, assumono una molteplicità di funzioni, in parte determinate dal conflitto, che vanno al di là della produzione di spettacoli. Si frequentano i luoghi di intrattenimento per dimostrare adesione agli ideali della guerra, per organizzare o partecipare a spettacoli di beneficenza, per avere notizie della guerra. Allo stesso tempo, si sviluppa un discorso morale teso a denunciare la cultura "nemica" e a costruire il nemico "interno".

This article analyses entertainment and entertainment spaces in Rome. In the war years theatres, cinemas and cabarets not only played their traditional role, as pointed out by historiography on cultural practices during wartime, but they also performed a multiplicity of functions, which went beyond the mere production of shows. During the war, places of entertainment responded to new needs, partly determined by the conflict: people went there to show patriotic support, to organize or participate in charity shows or to hear the latest news on the fighting. At the same time, a moral discourse developed on these venues, denouncing an "enemy" culture and creating an "internal" enemy.

INDICE

Keywords : Rome, World War I, entertainment, cinema, theatre, operetta, Italian home front

Mots-clés : Roma, Grande Guerra, fronte interno, intrattenimento, cinema, teatro, operetta

AUTORE

TERESA BERTILOTTI

Teresa Bertilotti (Università Milano-Bicocca) ha conseguito il dottorato all'Istituto Universitario Europeo. Da alcuni anni lavora sul ruolo degli intrattenimenti durante la Grande Guerra in riferimento alla divulgazione della storia nazionale, alle rappresentazioni della guerra e alla funzione dei luoghi di intrattenimento in quanto spazi posti nel punto di intersezione tra casa e fronte. Fra le sue pubblicazioni più recenti: « Donne eroiche e veneri vaganti. Luoghi di intrattenimento e rispettabilità », in *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, a cura di S. Bartoloni, Roma, 2016, p. 295-316; « Ad altezza d'occhio: dispositivi visuali e sguardi sul nemico », in *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della prima guerra mondiale*, a cura di T. Catalan, Roma, 2015, p. 131-149.