

## Premiata Ditta Za Bum: il varietà all'italiana

ELENA MOSCONI

### *Gli esordi*

Za – Bum: due sillabe che suonano come un colpo di charleston seguito da un battito di grancassa. È con un suono fortemente marcato e quasi esplosivo – tanto da essere invidiato e imitato dai futuristi – che entra in scena, alla fine degli anni Venti, una società destinata a imprimere una decisiva svolta nel varietà e nello spettacolo italiano tra le due guerre<sup>1</sup>.

A impersonare questo doppio movimento sono Luciano Ramo e Mario Mattoli, due operatori dello spettacolo milanese dotati di personalità diverse e complementari, accomunati dalla carica innovativa e da un notevole intuito circa i gusti del pubblico. Il napoletano Luciano Ramo (1886-1959) è un caricaturista, cartellonista, giornalista affermato, nonché fautore di una pubblicità moderna e vivace. Fin dagli anni della Prima guerra mondiale si è avvicinato allo spettacolo di varietà e di rivista curando costumi, testi, allestimenti e, dal 1927, ha creato la Casa D'Arte Ramo dove opera come “figurinista, costumista ed allestitore di spettacoli”<sup>2</sup>. Mario Mattoli, nato a Tolentino nel 1898 e laureato in Giurisprudenza, esercita la professione a Milano dove è diventato procuratore e, dal 1924, segretario della società Suvini Zerboni<sup>3</sup>. Tale ruolo gli ha consentito di maturare una notevole esperienza nel campo della produzione teatrale milanese e nazionale, di cui la Suvini Zerboni regge in gran parte le sorti<sup>4</sup>.

Ed è proprio in un'accezione ampia di spettacolo che va inquadrata l'attività della Za Bum: i suoi promotori passano dal *variété* alla rivista allo spettacolo drammatico, dalla pubblicità al cinema fino alle canzoni, muovendosi con agilità all'interno dell'ampio contenitore

costituito dal sistema dell'*entertainment* nel quale posizionano e adattano la propria offerta, anche con cambiamenti repentini, a seconda degli eventi e dei gusti del pubblico. Sotto questo aspetto, la *Za Bum* costituisce un osservatorio privilegiato sul funzionamento dell'intermedialità<sup>5</sup> nell'industria culturale in un periodo di forte trasformazione come quello che segue la crisi della *belle époque*. Se infatti fino all'inizio degli anni Venti la rivista si presentava come un 'giornale' a cui i diversi numeri attingevano ampiamente, trasponendo in forma parodistica fatti e personalità del giorno, accompagnati da musiche o canzoni della tradizione anche operistica, a loro volta parodiate, durante il periodo fascista lo spettacolo leggero si trasforma: i riferimenti di carattere politico vengono eliminati per timore di incorrere nelle strette maglie della censura, mentre gli autori vi suppliscono "con intelligente spirito di adattamento, seguendo una sorta di filo conduttore che dia una certa unità all'insieme. Per quanto riflette la musica, la rivista del secondo periodo ama in genere rivestirsi di produzioni originali"<sup>6</sup>.

Poiché la ricostruzione e la memoria di *Za Bum* sono state generalmente affidate all'aneddotica, nelle prossime pagine verranno privilegiate le tracce coeve – in particolare le riviste – e l'articolazione cronologica delle diverse compagnie, in quanto testimoniano anche nel breve lasso temporale le variazioni di strategia dei promotori e spiegano il passaggio operato da Mario Mattoli dal teatro al cinema. Non appare del tutto casuale che l'attività della *Za Bum* si estenda dal 1927 al 1934 quando, dopo l'istituzione del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, affidato a Galeazzo Ciano, vengono creati degli apparati di irreggimentazione dei diversi comparti dello spettacolo come la Direzione generale per la cinematografia e l'Ispettorato generale per il teatro e la musica. Sotto questo punto di vista, gli ampi e documentati studi di Emanuela Scarpellini e Alfonso Venturini<sup>7</sup> sulla politica del teatro e del cinema durante il periodo fascista costituiscono uno sfondo imprescindibile per la comprensione di vicende che arrivano a lambire la carriera di Mattoli e Ramo. Obiettivo di questo contributo è d'altra parte quello di collocare l'attività di *Za Bum* nel quadro delle strategie produttive e di marketing dello spettacolo popolare (dal

teatro al varietà alle canzoni fino al cinema), al netto di valutazioni di carattere artistico ed estetico, o di una contestualizzazione relativa ai diversi segmenti dello spettacolo che resta qui necessariamente sottintesa<sup>8</sup>. Anche il ruolo della censura, sia preventiva che successiva alle rappresentazioni, costituisce un orizzonte di riferimento imprescindibile sul quale non ci si addenterà in questa sede, in quanto orienta a monte la scelta e la struttura degli spettacoli nel loro complesso<sup>9</sup>.

“Zà Bum” nasce nel 1927 come una piccola rivista distribuita nei teatri milanesi in cui numerose pubblicità si alternano a testi scherzosi e parodistici<sup>10</sup>, mentre l’inizio dell’attività teatrale risale al marzo 1928, come documenta “L’arte drammatica”, il settimanale di teatro e spettacolo diretto da Enrico Polese Santarnecchi che monitora i movimenti delle compagnie italiane: la “Za Boum [sic]” riscuote immediato successo al Teatro Eden, ritornato ai suoi fasti grazie a un programma variato, “attraente e di buon gusto” approntato da “Ramo, Lwov ed al terzo socio, l’Innominato”<sup>11</sup>, dietro il quale si cela, con tutta probabilità, Mario Mattoli. Gli ingredienti dello spettacolo sono i medesimi del varietà: una combinazione di fantasisti e ballerine (come Dollie e Billie, provenienti dal Moulin Rouge di Parigi, ma soprattutto le sette – talvolta otto – ballerine di Za Bum, dirette dal maestro Vermeil, divenute assai famose), musicisti e virtuosi (come il pianista Niel Berlings vestito da donna), cantanti, quadri storici (il quadro napoleonico con costumi di Luciano Ramo), belle donne e animali ammaestrati. A decretare il successo del varietà Za Bum sono le attrazioni internazionali e l’ambiente in cui sono proposte, meno grossolano del consueto varietà. Nel maggio 1928, a distanza di tre mesi, gli spettacoli Za Bum passano al teatro Dal Verme con numeri ancora più grandiosi e accompagnati da “pubblicità americana”. Di questa volontà di stupire è prova il lancio della canzone *Fragole*, di Vittorio Mascheroni (con testi di Luciano Ramo, cantata da Daniele Serra), che avviene con una pioggia di cestini di fragole, sorretti da piccoli paracadute, direttamente sulla platea del teatro<sup>12</sup>. La pubblicità orchestrata da Mattoli e Ramo è originale e chiassosa fin dagli esordi; in tal modo contribuisce a creare l’aspettativa del pubblico e la riconoscibilità del marchio: la promozione degli spettacoli avviene,

oltre che con volantini e manifesti di grandi dimensioni, attraverso “propaganda circolante”, ossia sui messi pubblici e tramite personale appositamente pagato che si muove per la città, “volante”, affidata a piccoli aeroplani, o ancora “costruita” con giganteschi pannelli<sup>13</sup>.

È in questo clima che matura la costituzione di una Società Anonima Za Bum, registrata il 5 giugno dello stesso anno presso la Camera di Commercio di Milano<sup>14</sup>, avente come oggetto sociale “spettacoli, imprese e pubblicazioni Teatrali e Cinematografiche”. La vaghezza dell’indicazione relativa all’attività sociale è confermata dalla testimonianza di Luciano Ramo che rievoca ironicamente l’incontro con Mattoli e i primi tempi dell’impresa:

Mi pare ch’egli avesse in mente un progetto assai complicato, che andava allora, se ricordo bene, dalla necessità di stampare un giornaleto settimanale (che però tutto doveva essere, fuorché un giornaleto e tanto meno settimanale), all’urgenza di allestire uno Spettacolo di Varietà (qualche cosa che tutto fosse, eccetto uno Spettacolo ed, in ogni caso, mai di Varietà), al lancio di una canzone (a patto però che nella canzone non c’entrassero né verso né musica, né altre banali costumanze ed infine, arrivava a parecchi altri incredibili eroismi scenico-editoriali, ma tutti di imprecisata natura [...]). Fu così che nacquero, contemporaneamente, tre cose: un fascioletto denominato, Dio sa perché, Za Bum; un programma di spettacoli definiti, mai saputo la vera ragione, “Spettacoli Za Bum” ed infine una intesa tra Za e Bum (Mattoli e me), che è di ieri<sup>15</sup>.

Della società anonima Za Bum fanno parte, oltre a Luciano Ramo e Mario Mattoli, che ne è l’amministratore delegato, anche i consiglieri Paolo Giordani, Ernesto Loffi, Luigi Riboldi e Nino Zerboni. Dalla composizione dei soci si evince come l’impresa sia fortemente legata alla Suvini Zerboni stessa, di cui reggono le fila Paolo Giordani come vicepresidente e Luigi Riboldi in qualità di amministratore delegato<sup>16</sup>. Gli spettacoli Za Bum si spostano prevalentemente all’interno dei teatri gestiti dalla medesima organizzazione, dall’Eden al Dal Verme fino al nuovo teatro Excelsior, sorto ex novo in Corso Vittorio Emanuele e inaugurato il 28 dicembre 1928 proprio con un varietà Za Bum, alla presenza di numerosissimi spettatori.

Il programma offerto si compone di danze acrobatiche, di canzoni, di melodie eccentriche di balletti comici, di due quadri coreografici

dal titolo “Stramilano” e “Excelsior” nel primo dei quali si decanta, anche con una cinematografia, la vitalità intensa della città e nell’altro si conclude, con splendori e luccichii, la serata. La seconda parte dello spettacolo comincia con la commedia in un atto di Bonelli *Il topo* recitata dal Calò, dalla Bottoni e dal Coop, ma inserita com’è fra i numeri del caffè-concerto, non ha avuto fortuna<sup>17</sup>.

Scenografie, canzoni e film, sui quali si avrà modo di tornare più avanti, evidenziano il forte legame della Za Bum con la città di Milano e con il suo pubblico. Ormai resi sicuri dal successo della loro attività, e forti di un bilancio in attivo, Mattoli e Ramo nel luglio 1929 fanno un passo in avanti, come attesta la relazione di Mattoli all’assemblea dei soci:

Il primo esercizio sociale non poteva essere che un periodo di esperimento, durante il quale la nostra società, appoggiandosi a maggiori organizzazioni, sviluppasse le proprie idee ed il proprio indirizzo. I risultati dell’esperimento sono stati lusinghieri tanto da giustificare l’inizio di una attività autonoma che faccia assumere alla società i rischi e i vantaggi relativi ad ogni impresa.

Così la società, pur lasciando invariati i consiglieri, aumenta in modo considerevole il capitale sociale e riformula con maggior precisione lo statuto, individuando all’articolo 2 come attività “le imprese di spettacoli di ogni genere, teatrali di varietà, cinematografici e sportivi; le direzioni dei teatri così in conto proprio che per conto di terzi; ed infine ogni forma di attività editoriale e pubblicitaria connessa con le materie teatrali”.

#### *Za Bum 1-4: la stagione dei grandi spettacoli e il varietà all’Excelsior*

La recensione all’evento di inaugurazione dell’Excelsior mette in evidenza un problema cogente del teatro italiano, stretto tra la concorrenza esercitata dal cinema e la ripetitività dei copioni: i critici alzano la voce per denunciare lo stato di crisi del teatro, e insieme per ricordare a impresari e artisti la trasformazione dei gusti del pubblico che, nella convulsione della vita moderna, fatica a trovare la concentrazione necessaria per seguire le pièce più impegnate:

Al pubblico frettoloso di oggi che si reca a teatro per avere un'ora di svago dopo una giornata laboriosa in Borsa o alla Camera di Commercio, è gradito lo spettacolo che soddisfa l'occhio con una festa di luce e di colori, senza che la mente debba fare uno sforzo da pure minimo per seguire la musica e l'azione<sup>18</sup>.

È proprio con l'intenzione di ravvivare l'*entertainment* di massa attraverso proposte dal grande impatto spettacolare e dalla formula innovativa che la società Za Bum inizia ad allestire una nuova tipologia di spettacolo, ancora poco praticato in Italia, basato sulla commistione tra generi e professionisti delle diverse arti della scena all'interno di una cornice sensazionale.

Il primo titolo messo in cantiere è *Broadway* di Georg Abbott Philip Dunning, andato in scena nel 1926 al Broadhurst Theatre e da allora continuamente replicato negli Stati Uniti e nelle principali capitali europee. La trama presenta uno scontro tra gangster, sullo sfondo di locali di varietà a Broadway, con risvolti sentimentali, sparatorie e indagini poliziesche. Si tratta di una novità assoluta per l'Italia, non solo per l'imponenza della scenografia che fa da sfondo agli eventi, ma per la mescolanza tra diversi generi di spettacolo e soprattutto per la trama poliziesca<sup>19</sup>. Nella scelta degli interpreti, per la prima volta Mattoli e Ramo mettono insieme artisti dalla diversa provenienza: indifferenti alla logica tradizionale dei ruoli, scelgono secondo la professionalità di ciascuno. Così nel cast di circa sessanta persone, nove vengono dalla prosa (tra cui Camillo Pilotto, Romano Calò, Franco Coop), tre dalla rivista (i fratelli Milly, Mity e Toto Mignone), uno dal cinema (Emilio Ghione, celebre come *Za la Mort*<sup>20</sup>), dodici dal varietà; vi sono inoltre sei musicisti afroamericani che suonano jazz insieme ad altri italiani<sup>21</sup>, mentre le girls, inglesi, sono istruite da un maestro russo. Il richiamo pubblicitario è in stile americano: sulla facciata del teatro Olimpia campeggia un cartellone gigantesco con la scritta multicolore "Broadway Spettacolo Za Bum" [Fig. 1]. L'impostazione americana viene però adattata ai gusti e al temperamento del pubblico italiano, per esempio attraverso musiche e canzoni composte ad hoc<sup>22</sup>.

Dopo il debutto al teatro Olimpia, il 15 ottobre 1928, il verdetto del pubblico milanese è a dir poco entusiasta, e la critica – anche la più

severa e tradizionalista – non si può esimere dal valorizzare la novità di *Broadway*, l'efficace coesione tra i diversi generi e la professionalità degli artisti, tra i quali una giovane Milly, già celebre diva del varietà<sup>23</sup>. Nell'arco di due mesi lo spettacolo effettua oltre settanta repliche lungo l'Italia, da Venezia a Genova fino a Firenze, Roma e Napoli, facendosi registrare ovunque il tutto esaurito e incassi record<sup>24</sup>.

Sempre al teatro Olimpia di Milano, il 2 maggio 1929 debutta un nuovo spettacolo della Za Bum, *Il processo di Mary Dugan* di Bayard Vellier, rappresentato per la prima volta a Broadway nel 1927 e da allora continuamente replicato, poi trasposto in forma di romanzo e di film (*The Trial of Mary Dugan*, 1929, diretto dallo stesso Vellier, con Norma Shearer). La pièce inscena un processo contro un'attrice, accusata di aver ucciso un uomo facoltoso, e difesa dal fratello: tra i numerosi colpi di scena che si susseguono durante gli interrogatori e le diverse fasi del dibattimento, il pubblico è invitato ad esprimere il proprio verdetto insieme alla giuria, solitamente composta da attori e giornalisti locali. Nel presentare l'edizione italiana la stampa sottolinea il ritmo serrato e avvincente delle scene culminanti, di stampo quasi cinematografico: "quello che interessa è l'azione. Il movimento. La vita. Il grido. La realtà, meno o più romanzesca"<sup>25</sup>. L'allestimento del teatro ricalca la struttura di un'aula giudiziaria, con una gabbia di ferro per l'imputata, gli scranni in legno per i giurati, l'eliminazione del sipario e della ribalta; inoltre la presenza di attori vestiti da *pollicemen* e di testimoni tra il pubblico conferisce un realismo ancora maggiore allo spettacolo. Anche un foglio di giornale che riporta particolari sul processo, distribuito in sala<sup>26</sup>, contribuisce ad accrescere l'impressione di realtà, mentre un imponente apparato pubblicitario alimenta la curiosità dei passanti. Gli interpreti mietono ripetuti elogi da parte della critica e del pubblico: Egisto Olivieri nel ruolo del freddo giudice; Letizia Bonini "vera, commovente, appassionata" in quello dell'accusata, e con loro Lamberto Picasso, Renzo Ricci, Lia Orlandini, Ada Almirante Cristina e numerosi altri. La critica reagisce in modi diversi alla spiazzante proposta di Ramo e Mattoli: a chi, come Francesco Bernardelli, condanna *Il processo di Mary Dugan* ritenendolo "realismo senza realtà; teatro senza illusione [...]". Esso non

è una finzione che illuda, è una simulazione che non riesce a trarci in inganno”<sup>27</sup>, si contrappongono giudizi più bonari, come quello di Renato Simoni:

Non ci auguriamo, per carità, che il teatro prenda questa via. Ma le precise tecniche non sono poi da detestare soverchiamente. Questo è un passatempo, un po’ affannoso e granguignolesco, illuminato, qua e là, da sprazzi di comicità: ma anche l’angoscia, quando è finta, o quando è di altri, suscita la curiosità. Lo si è visto ieri sera, dall’atteggiamento del pubblico, che fu di viva partecipazione all’azione, e di attesa sempre più intensa della soluzione<sup>28</sup>.

Ancora una volta il successo arride a Mattoli e Ramo che effettuano 32 repliche consecutive nel capoluogo lombardo, per poi portare *Il processo di Mary Dugan* in tournée per l’Italia per oltre un anno, passando dai teatri più prestigiosi a quelli più popolari. Questa politica di presenza capillare nelle città italiane è in qualche modo già prevista da Gherardo Gherardi che, sulle pagine di “Comoedia”, intervenendo sulla crisi del teatro nazionale, individua due possibili strategie di novità e di rilancio: “o la campagna o la città, o la semplicità originaria, o la battaglia nuova, o il Carro di Tespi o Za Bum”. Si tratta di

due stati d’animo, di due diversi atteggiamenti estetici, rispondenti a diverse necessità, ambedue impellenti e imperanti nell’anima del teatro [...]. Il Carro di Tespi: teatro per pubblici vergini. Za Bum: teatro per frastornati stracittadini. [...] Per restare in città bisognava lasciar da parte i pregiudizi di casta. L’esibizione, l’ostentazione, il reclamismo, si sa, non sono le cose più facili per chi ha la segreta convinzione che il valore debba imporsi da sé. Ma il mondo è oggi cambiato non nella sostanza, ma nel metodo. Sostanzialmente s’attacca al valore. Soltanto che non ha la pazienza di cercarlo. Bisogna che se lo trovi tra i piedi. Se il cinematografo [...] ha bisogno di manifesti sesquipedali, il teatro non solo ha il diritto, ma il dovere di farli grandi il doppio. Bisogna aggredire il passante distratto, sorprenderlo alle cantonate quando aspetta il tranvai, inchiodarlo con i piedi per terra per cinque minuti [...]. Za Bum vuole la sorpresa, la meccanizzazione intellettualistica del sentimento, il fremito elettrico, il morso civile, la febbre delle nostre più caratteristiche passioni<sup>29</sup>.

Soprattutto, conclude Gherardi, le due tendenze sono destinate a rovesciarsi, nel momento in cui “avranno assorbito tutti gli strati del loro pubblico”<sup>30</sup>, dando luogo a una “inversione topografica” con Za

Bum in campagna e i carri di Tespi in città, fino a una possibile loro fusione. Una previsione destinata ad avverarsi a breve, con la presenza di Za Bum nei teatri di tutta l'Italia.

Negli stessi anni, il richiamo alla valorizzazione del repertorio italiano sostenuto dalla politica nazionale trova pronti i due impresari che per il nuovo spettacolo si affidano a Luigi Chiarelli, fautore del grottesco in teatro e celebrato autore de *La maschera e il volto*. Il nuovo dramma, κ. 41, non smentisce le attese<sup>31</sup>: è uno spettacolo sensazionale che nella parte centrale inscena la tragedia degli occupanti di un sottomarino colti negli istanti che precedono la loro morte. Anche se la trama nel primo e nel terzo atto risulta posticcia, con un'ambientazione hawaiana in cui un tiranno tiene sotto scacco personaggi autoctoni e colonizzatori, ma è destinato ad essere punito alla fine del dramma, la forza della pièce risiede nella estrema verosimiglianza dell'ambiente del sottomarino e del panico dei suoi occupanti:

Il secondo atto di κ. 41 riproduce con terrificante evidenza di rappresentazione l'agonia di un sommergibile speronato. Alla simulazione scenografica è stata quasi sostituita la realtà. La torretta del sommergibile è imitata dal vero, scrupolosamente. [...] E intorno al sommergibile, stroschiavano le onde, e s'udivano i rumori delle manovre; e più precisi essi erano, più cresceva l'angoscia della visione; perché portavano una nota d'ordine, di disciplina meccanica, in quel terrore della morte imminente, in quella angusta cabina dove, bocchegggiando asfittici, i visi lucidi di livido sudore si contraevano un poco per lo spasimo dominato dalla furezza austera del dovere. [...] Nei tre atti del Chiarelli, presentati dalla Compagnia Za Bum n. 3, il terrore granguignolesco si serve di mezzi ricchi. Fa le cose in grande, non con arditezza, ma con finitezza potente e metodica di accorgimenti. Il successo di quest'atto fu clamoroso<sup>32</sup>.

Il crudo realismo della recitazione e dell'ambientazione, arricchito dalla fedeltà dei rumori, ricorda da vicino la tecnica cinematografica e radiofonica proprio negli anni in cui l'interesse per il sonoro, ai suoi albori, è elevato. Sulla stampa, alle parole dell'autore che racconta come ha immaginato il dramma, fanno eco i commenti della critica più tradizionalista che – come si è visto – fatica a trovare la distanza di una rappresentazione teatrale, pur spendendo parole di elogio per il drammaturgo italiano<sup>33</sup>. Gli attori mietono i consueti elogi, da

Memo Benassi a Corrado Racca, Franco Coop, Lia Orlandini, Ada Almirante, Grazia Del Rio, ai numerosi altri, tra cui interpreti e musicisti di colore, secondo quell'amalgama tra competenze diverse (prosa, varietà, operetta, teatro dialettale, cinema) a cui gli spettatori si sono ormai abituati.

Dopo l'anteprima di Como e il favorevole debutto all'Olimpia di Milano il 6 novembre 1929, la compagnia Za Bum n. 3 per la prima volta durante la tournée non si limita alla pièce di Chiarelli ma vi abbina una ripresa di *Broadway*, probabilmente per rispondere meglio alle richieste dei vari teatri, e per incrementare la permanenza nelle diverse piazze: dopo un fortunato tour la compagnia è di ritorno a Milano nel febbraio 1930.

Per la loro produzione successiva con la Compagnia Za Bum n. 4, Mattoli e Ramo vanno incontro per la prima volta a un clamoroso insuccesso presentando a Milano il 20 dicembre 1929 *Il cerchio delle morte*, espressamente commissionato a Enrico Cavacchioli<sup>34</sup>. Dramma complesso di un autore raffinato, che si svolge nella cornice animatissima di un circo in cui si muovono giocolieri, acrobati, contorsionisti, fachiri insieme a cani, cavalli e un leone, il *Cerchio della morte* racconta dell'amore infelice di Pulcinella (Raffaele Viviani) per Julcsa, la 'principessa' proprietaria del circo (Andreina Pagnani). Ma la fusione tra l'ambiente spettacolare del circo, realizzato con estrema cura e perizia nel teatro Lirico, e il testo di Cavacchioli non avviene, e il pubblico protesta: come annota un critico, i duemila spettatori "volevano ad ogni costo il dramma e v'è da scommettere che se avessero avuto solo il dramma avrebbero allora voluto il quadro e la riproduzione del Circo"<sup>35</sup>.

In verità, se c'è uno scrittore che, per la sua indole, è lontano dal genere di spettacolo che ieri sera ci fu presentato, è il Cavacchioli: se ci sono realizzazioni sceniche dalle quali rifugge il suo ingegno, che tende a mascherare il vero con l'immagine lirica e a trasformarlo con la stilizzazione, sono quelle che costituiscono la fortunata specialità di Za Bum; se ci sono attori non fatti per dire le parole del dialogo di Cavacchioli, sono quelli che abbiamo udito ieri sera, e il Viviani prima di tutti. Per questo accade che la commedia è scomparsa, che gli attori si sono sperduti. Rimase in evidenza soltanto i particolari della messa in scena, che alla commedia sono quasi tutti estranei e

che non avevano bisogno della collaborazione di un commediografo e di quegli interpreti<sup>36</sup>.

Preso atto del fallimento, Mattoli e Ramo si affrettano a togliere il dramma dal cartellone dopo la seconda replica: congedano la troupe accordando a tutti lo stipendio pieno. Spetta alle riviste di settore il compito di riabilitare almeno l'autore: "Il dramma" pubblica il testo della commedia, dichiarando: "questa commedia che quel pubblico non volle ascoltare, è l'opera geniale di un poeta che il nostro pubblico deve leggere"<sup>37</sup>, mentre "Comoedia" affida allo stesso Cavacchioli un'autodifesa appassionata:

difendo dall'aggressione del pubblico, dall'incomprensione della critica, dalla ferocia compiacente degli amici, dalla inconsapevole stupidità dei nemici. Sarò dunque solo, a gridare ai quattro venti, [...] che il *Cerchio della morte* è una delle commedie più interessanti che siano state offerte, in questi ultimi anni, alla distruzione delle folle di teatro<sup>38</sup>.

Accanto a questi grandi spettacoli, nel 1929 e 1930 continuano al teatro Excelsior le rappresentazioni della Za Bum rivista con nuovi debutti settimanali e programmi per tutti i pubblici: pomeriggi per signore o per bambini, "programmi internazionali per l'alta società" e "lanciamiento delle grandi canzoni italiane". La capacità di meravigliare il pubblico non viene meno sia sul piano visivo, per esempio con luci e fontane luminose, sia nel programma che porta in Italia star internazionali come il gruppo jazz di Jack Hylton che, nonostante i prezzi proibitivi, richiama un enorme pubblico; oppure la celeberrima rivista Schwarz, destinata a uno straordinario successo per le rinomate e numerose ballerine. La sorpresa è ancora più viva in occasione dello spettacolo *Il ragno*, atto unico di Fousel e Brentano presentato come numero di varietà di un fachiro. Poiché sul palco, in un momento di buio, avviene un omicidio, parte del pubblico protesta vistosamente. I due impresari si affrettano a invitare gli spettatori non soddisfatti a uscire, rimborsando loro il biglietto; così lo spettacolo, dopo che si è chiarita la sua natura di dramma poliziesco, può riprendere tra il plauso degli spettatori<sup>39</sup>.

Il bilancio di questa stagione, tanto vivace ed eccezionale quanto

economicamente insostenibile, viene tracciato dallo stesso Luciano Ramo:

Muniti di pieni poteri, cioè di pieni portafogli della potente società Suvini-Zerboni, noi travasammo sul palcoscenico dell'Excelsior tutto quanto in quel tempo sbalordiva il pubblico di Berlino, di Vienna, di Londra, di Parigi: balletti inglesi, americani, francesi, russi, svedesi, orchestre argentine e nord-americane, le 'attrazioni' più specializzate del secolo, le vedettes più vedettes di mezzo mondo. Presentammo programmi il cui costo serale, a conti fatti, superava quello di uno spettacolo alla Scala, senza possibilità di realizzare – anche con gli esauriti – nemmeno la metà delle spese serali, e senza tener conto delle uscite per la pubblicità che toccavano già a quel tempo cifre stratosferiche<sup>40</sup>.

### *Za Bum 5-7 e 9: la stagione della prosa*

L'insuccesso del *Cerchio della morte* porta Mattoli e Ramo a perseguire con la *Za Bum* n. 5 una strategia più consolidata: la compagnia propone un ventaglio di proposte, in luogo di un solo spettacolo, che vanno da drammi americani ad altri testi del repertorio tradizionale. È invece una novità l'insieme degli artisti che formano la compagnia: un cast di attori di prima grandezza come Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Alfredo Sainati, Memo Benassi, Egisto Olivieri, Alessandro Salvini, Andreina Pagnani, Giannina Chiantoni e Michette Valentini. Il testo prescelto per il debutto, il 1° febbraio 1930 al teatro Manzoni di Milano, è *La famiglia reale*, un dramma del 1927 di George Kaufmann ed Edna Ferber che tiene il cartellone per un paio di settimane, quando la compagnia si sposta a Torino dove si esibisce alla presenza dei principi di Piemonte. Particolarmente apprezzata, accanto a *I borghesi di Pontarcy* (di Victorien Sardou) è la ripresa di *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, con cui la compagnia prosegue la sua tournée per l'Italia, spostandosi di nuovo al teatro Lirico di Milano, al Valle di Roma, a Torino (dove aggiunge al repertorio *La porta chiusa* di Marco Praga) e quindi nelle province fino al mese di giugno. Gli spettatori accorrono ad applaudire i loro beniamini come Irma Gramatica e Gualtiero Tumiati, decretando pieno successo alla tournée che si conclude entro l'estate.

Per la successiva stagione, Mattoli e Ramo scelgono il dramma *Keysyone* di John Wexley, ambientato nel braccio della morte di un carcere e caratterizzato da un impianto fortemente drammatico<sup>41</sup>. Il cast della *Za Bum* n. 6 è completamente maschile e comprende, tra gli altri, Filippo Scelzo, Enzo Biliotti, Gero Zambuto, Memo Benassi, oltre a Garas Hillak, attore nero già presente in tutti i grandi spettacoli *Za Bum*. Per prudenza, la prima avviene al Politeama di Como il 15 ottobre 1930; da qui lo spettacolo viene immesso in un circuito di città dell'Italia settentrionale facendo registrare incassi soddisfacenti.

Tuttavia la tournée si interrompe rapidamente perché nel mese di novembre viene improvvisamente annunciata la messa in scena di *Campo di maggio* di Gioacchino Forzano il cui debutto è previsto per il 20 dicembre 1930 al teatro Argentina di Roma: Luciano Ramo racconta, con la consueta ironia, la concitazione di una preparazione affrettata<sup>42</sup>, ma che vede illustri collaboratori come Caramba (Luigi Sapelli) e Cesare Nastri per i costumi, la ditta Visconti di Modrone per le stoffe, l'architetto Antonio Valente per i bozzetti, lo scenografo Guido Galli e numerosi altri, oltre naturalmente agli attori della compagnia. Non è dato sapere le circostanze dell'accordo su una pièce che sembra molto lontana dalla sensibilità di Mattoli e Ramo (accordo forse favorito da Giordani della Suvini Zerboni), ma nemmeno *Za Bum* può perdere l'occasione di rendersi gradita al regime mettendo in scena un dramma al quale ha prestato la sua collaborazione lo stesso Mussolini<sup>43</sup>. Il racconto degli ultimi cento giorni di Napoleone – dalla fuga dall'isola d'Elba allo scontro con il parlamento fino alla battaglia di Waterloo e all'esilio a Sant'Elena – mette in luce la solitudine del condottiero, e adombra qualche parallelismo con il regime. Per questo le recensioni impiegano superlativi e toni generalmente enfatici.

Non si è mai assistito ad un allestimento scenico, vestiaristico così sontuoso di armonia, di bellezza, di precisione storica, di luci, di disciplinato comparsame. Gli amici Ramo e Mattoli hanno superato ogni loro precedente di prodigalità. [...] Il magnifico pubblico romano (il Capo del Governo, ministri, sottosegretari, e tutta l'aristocrazia più eletta) un pubblico da impressionare qualunque più sicuro esecutore, si è abbandonato ad una espansione insolita che divenne esplosione di applausi quando, dopo pochi secondi di buio, apparve la magnifica scena del parlamento francese con cento esecutori, fra attori e comparse<sup>44</sup>.

Al cospetto della famiglia Mussolini, riunita al gran completo per l'anteprima, è da sottolineare "l'attenzione febbrile della sala", anche se "l'argomento del dramma lo rende pesante"<sup>45</sup>, mentre vengono tributate unanimesi lodi ai protagonisti Memo Benassi nel ruolo di Napoleone, Enzo Biliotti in quello di Fouché e Italia Vitaliani nei panni di Letizia Bonaparte. Dopo la tappa milanese al teatro Puccini, la tournée della *Za Bum* n. 7 tocca – come di consueto – i centri maggiori e minori dell'Italia settentrionale e centrale, fino all'estate 1931, alternando alla pièce il dramma *Keystone*, ancora poco rappresentato. Sullo stesso filone di spettacolo drammatico si colloca la *Za Bum* n. 9, costituita con l'intenzione di portare in scena *L'armata del silenzio*, un dramma di spionaggio di Italo Sullioti<sup>46</sup> interpretato da Tina Lattanzi<sup>47</sup> accanto a Romano Calò, Renzo Ricci, Carlo Ninchi, Italo Pirani, Giacomo Almirante, andato in scena il primo ottobre 1931 al teatro Filodrammatici di Milano. Il plauso per gli attori e la messa in scena si unisce all'interesse per una novità introdotta sul piano tecnico, ossia un palcoscenico girevole in grado di presentare ambienti diversi senza ricorrere al cambiamento delle scene. La cronaca attribuisce il merito all'ingegno del solo Mario Mattoli, perché Luciano Ramo, ormai slegato da *Za Bum*, è impegnato in altri allestimenti teatrali:

La piattaforma *Za Bum* è dunque smontabile e facilmente trasportabile e rapidamente applicabile su qualsiasi palcoscenico; questo il suo principale requisito. Il pernio attorno a cui gira, è composto di un doppio piatto con cuscinetti a sfere su cui poggiano dodici travicelli, e si applica al palcoscenico con quattro viti. Ciascuno dei dodici settori è composto di tre tavoloni e di tre travetti trasversali [...]. Il diametro della piattaforma è di m. 9, e lungo tutta la circonferenza esterna è assicurata una cremagliera in lamiera ondulata [...]. La *Za Bum* ha così risolto semplicemente un problema che sembrava arduo, addirittura inattuabile e che invece richiede più che mezzi tecnici od economici, la buona volontà<sup>48</sup>.

Per l'opera successiva interpretata da Carlo Ninchi, Renzo Ricci e Lalla Adani, *I rivali* di Maxwell Anderson e Lawrence Stallings, viene invece montato sul palco un *tapis roulant* per simulare la marcia dei soldati. Ma questa volta la prima rappresentazione, svoltasi al teatro Olimpia di Milano il 15 ottobre 1931, sembra non convincere il pubblico. Il tema della rivalità e dell'insubordinazione di due soldati americani

impegnati sul fronte francese appare poco consono alla sensibilità italiana, e forse più adatto alla rappresentazione cinematografica<sup>49</sup>. Così l'abile impresario Mattoli escogita una nuova trovata pubblicitaria:

Dopo la stroncatura dei giornali milanesi, comunicata ai giornali di tutta Italia, abbiamo pensato di chiedere il giudizio all' "uomo della strada", come dicono gli inglesi. E per trovare molti 'uomini della strada' abbiamo spedito a domicilio 25.000 circolari stampate in 24 ore dalla nostra tipografia, mentre una ditta specializzata mobilitava un esercito di dattilografe [...]. Le circolari contenevano l'invito ad assistere ad una rappresentazione di *Rivali* concedendo speciali facilitazioni e la preghiera di inviare due righe di 'critica' sullo spettacolo<sup>50</sup>.

Ovviamente, tra le centinaia di risposte, la grande maggioranza contiene commenti incoraggianti: Mattoli ottiene così il doppio risultato di una presenza numerosa alle repliche e di un giudizio popolare positivo. Conclusi con successo gli impegni milanesi, la compagnia *Za Bum* n. 9 effettua una rapida tournée che si conclude nel dicembre 1931.

### *Za Bum 8 e 10: dai trionfi al cinema*

Formatasi nel marzo 1931, la *Za Bum* n. 8 è la compagnia più celebre tra le dieci della società, la più longeva e quella destinata a imprimersi più a lungo nell'immaginario del pubblico, anche per aver promosso un giovane Vittorio De Sica alla ribalta nazionale<sup>51</sup>. Il successo in questo caso è frutto di una fortunata combinazione di cause di cui Mario Mattoli, Dino Falconi e Guido Salvini si disputeranno successivamente il merito<sup>52</sup>: in particolare la presenza di un gruppo di attori giovani, la scarsità del pubblico che riescono a intercettare al teatro Manzoni di Milano, e l'intuizione di far loro interpretare parti del teatro leggero. La compagnia di prosa Chellini-Rissone viene così rapidamente scritturata da Mattoli con il permesso del direttore Guido Salvini e messa a lavorare, arricchita da altri elementi, su *Toto*, una commedia di Bruno Frank incentrata sulle peripezie di un cane che, dopo l'introduzione di una tassa comunale sugli animali domestici, è causa di notevole scompiglio in una cittadina. Per la pubblicità,

sfruttando l'assonanza tematica, viene offerto agli oltre 33.000 milanesi proprietari di cani un ingresso a prezzo scontato purché abbiano pagato la tassa comunale. Il primo spettacolo va in scena il 4 aprile 1931 al teatro Olimpia e riscuote un immediato successo: la stampa segnala un cambiamento di passo rispetto al genere “sensazionale-poliziesco-avventuroso”<sup>53</sup>, e la capacità di Za Bum di indurre gli spettatori a ridere e divertirsi anche senza “colpi di scena e di gran cassa, o di ballerine e giochi di luce fantasmagorici”. Tutti gli attori – Giuditta e Checco Rissone, Amelia Chellini, Camillo Pilotto, Franco Coop, Mario Mina, Umberto Melnati – mietono unanimi consensi, ma la vera rivelazione è Vittorio De Sica:

ò [sic] particolarmente da menzionare questa interpretazione del giovine attore che mi pare abbia raggiunto, con questa sua esecuzione, il massimo raggiungibile. [...] Dice, come sempre, assai bene, semplice, naturale, spontaneo, ma stavolta à saputo dare un tono particolarmente gustoso, particolarmente efficace al personaggio, presentandolo in maniera così simpatica che tutta la sera, in mezzo alla bufera che egli scatena, l'attenzione è sempre a lui costantemente rivolta. Bravo ancora una volta e deve essere grato allo Za Bum che lo ha presentato in una interpretazione che veramente lo rivela<sup>54</sup>.

In breve tempo, alla compagnia si aggiungono Nino Besozzi, Rina Franchetti ed Ermanno Roveri: Za Bum mette così in scena una rivista scritta da Dino Falconi e Oreste Biancoli, *Le lucciole della città*, che allude nel titolo al film coevo di Charles S. Chaplin *Luci della città* (*City Lights*). Dopo il debutto il 17 aprile al teatro Olimpia, la rivista va in scena ripetutamente a Milano per quasi un mese per poi trasferirsi alla Sala Umberto di Roma, e da qui nei teatri di Genova e Torino e nuovamente a Milano. Gli ingredienti della rivista, che mette d'accordo la critica delle varie città, sono ben tratteggiati da Renato Simoni: sketches arguti e canzoni frequentemente variati con l'inserimento di nuovi numeri anche di carattere locale per stabilire una relazione diretta con il pubblico. Nell'impossibilità di fare satira politica, è soprattutto il mondo dello spettacolo con i suoi tipi e i suoi protagonisti ad essere preso di mira:

Si comincia dal prendere a gabbo gli spettacoli Za Bum: *Broadway*, *Mary Dugan*, *Wunder bar* ricompaiono alla ribalta in sintetiche cari-

cature dei loro tipi e della loro azione. [...] La beffa è bonaria e lieta. Taluni frizzi sono di buona lega. Altri un po' facili e grevi. [...] Nel "sottomarino di Tespi" qualche battuta potrebbe essere tolta. [...] È il *K. 41* degli attori italiani. Vi si trovano riuniti gli attori più cari al pubblico, in imitazioni quasi tutte riuscite e riguarde. Poi, esaurito il campo teatrale, è la volta della Fiera campionaria. [...] Le celie sulla Fiera cedono il posto a quelle sul cinema parlato e sonoro, e ad alcuni noti attori e attrici dello schermo. [...] Ed ecco le "luciole della città", i semafori luminosi, e le angosce del pedone e quelle dell'automobilista e la disperazione del cittadino che deve riempire la scheda del censimento. E la radio? Un quadretto le è dedicato<sup>55</sup>.

La formula si mantiene anche nelle successive riviste della coppia Falconi e Biancoli che aggiornano continuamente il repertorio di sketch, danze, mimi e canzoni: il 7 luglio arriva sempre all'Olimpia *Le nuove luciole della città* che ripete lo stesso successo della precedente, mentre dal 18 novembre viene messa in scena la rivista *Lo so che non è così*. Nelle diverse città la compagnia alterna gli sketch, oppure ne varia l'ordine, o ancora introduce combinazioni tra parti di diverse riviste, rendendo gli spettacoli in genere differenti tra loro. Ovunque la critica loda l'affiatamento e la vivacità degli attori, la loro capacità di divertire il pubblico con leggerezza e brio, il tratto giovanile delle loro interpretazioni. Gli spettatori, da parte loro, affollano in continuazione i teatri.

Nel corso della tournée che prevede una lunga sosta a Roma alla sala Umberto, gli attori approfittano per inserire atti unici che vengono alternati alle riviste sia pure mantenendo un'intonazione coerente con lo spirito di leggerezza e divertimento che informa le riviste. La variazione del repertorio viene apprezzata dal pubblico e consente tenute più lunghe soprattutto nelle grandi città, dove Za Bum trova gran parte dei suoi spettatori. Tra i nuovi lavori rappresentati vi sono *Marinaio di guardia* (*The Middle Watch* di Ian Hay e Stephen King-Hall), *Week-end* (*High Fever*, di Noel Coward, già nel repertorio della compagnia), *Nelle migliori famiglie* (*In the Best Families*, di Anita Hart e Maurice Bradell).

Con il passaggio al nuovo anno 1932, la compagnia risale la penisola per debuttare al Casinò di San Remo nei primi giorni di febbraio (e il 7 marzo a Milano, sempre all'Olimpia) con la "farsa musicale" di Vit-

torio Mascheroni *Uffa Ton* (dalla commedia *Hulla di Bulla* di Franz Arnold e Ernest Bach): il testo originale viene adattato con trovate comiche e numerose parti musicali, ma la critica è piuttosto tiepida e lo giudica come un ibrido, un insieme di “commedia, farsa e operetta, in cui i diversi elementi non riescono a fondersi in una unità logica e definita”<sup>56</sup>. Anche in questo caso il lancio è affidato a una nuova trovata pubblicitaria con la distribuzione di 10.000 minidischi che contengono il ritornello delle principali canzoni, *Se tu mi baci* e *Se diventassi un gran signor*, entrambe di Vittorio Mascheroni.

Dopo la farsa, *Za Bum* n. 8 porta in scena una nuova rivista di Falconi e Biancoli dal titolo *Tredes Corn*, allusione al film di avventure coevo *Trader Horn* (di W.S. Van Dyke, 1931). La formula della rivista è quella che mette maggiormente d'accordo critica e pubblico, con la sua girandola di canzoni, sketch e imitazioni: così, se Pina Renzi fa il verso a Elsa Merlini, Ermanno Roveri imita Gandusio e Rocco D'Assunta canzona Angelo Musco. Nella successiva rivista, *Canta menestrello* (sempre di Falconi e Biancoli), vi è la parodia di una compagnia di guitti costretta a recitare nelle periferie. Proprio per la maggior competenza degli spettatori, la compagnia viene acclamata soprattutto tra Milano e Roma (nei teatri Barberini e Quirino) dove, tra l'altro, durante l'estate gli attori – ai quali si aggiunge di tanto in tanto Armando Falconi – trovano il tempo di girare un film tratto dagli sketch di maggior successo: *La segretaria per tutti*.

Dopo una breve pausa, nel mese di settembre 1932 la compagnia riprende quasi al completo<sup>57</sup> e con qualche nuovo ingresso (come Mario Gallina e Stefania Piumatti): amplia ulteriormente il repertorio con numerose commedie come *Il padre celibe* (di Edward Childs Carpenter), *Tredici a tavola* (di Rudolf Eger e Jean De Létraz) e *Le cose a posto* (di Sabatino Lopez) applaudite dagli spettatori e dalla critica. Solo il dramma *Angeli caduti* (di Noel Coward) viene fischiato dal pubblico e Mattoli – che ormai svolge il ruolo di regista degli spettacoli – decide di toglierlo immediatamente dal cartellone, fedele all'imperativo di voler rispettare sempre il giudizio del pubblico. Altre brevi commedie dall'esito più sicuro (come *Il giocatore di prestigio*, di Sabatino Lopez, *L'intervista* di Arnaldo Fraccaroli o *Jack*

*emigra*, di Gino Rocca) si alternano alle riviste come *Navigliana* (sempre di Biancoli e Falconi), parodia della coeva *Danubiana* dei Fratelli Schwarz, da poco proposta a Milano, che richiama il consueto vasto pubblico. Spostandosi sempre tra Roma e Milano, Mattoli riempie le platee anche con le commedie ungheresi *La tabaccheria della generalessa* (di László Bús Fekete), *Souper* (di Ferenc Molnár) e altri lavori, tra cui il dramma *Aria nuova* (di Frederick Lansdale) e i più modesti *Tra due menzogne* (di Ottavio De Sica) e *Nuovo stile* (di Paul Frank), guadagnandosi una discreta stima da parte della critica. Tra le ultime riviste della coppia Falconi e Biancoli vi sono *La pensione misteriosa*, ovvero *L'Osso Buco del Cinese*, parodia di un dramma poliziesco in un atto, *Trent'anni dopo*, seguito del precedente *Soldati 1898* e *Al cavallino stanco*, "rivista in sette illusioni e otto delusioni", parodia dell'operetta *Al cavallino bianco* (di Ralph Benatzky) messa in scena negli stessi mesi dalla compagnia Schwarz.

Za Bum n. 8 è diventata presso il pubblico garanzia di garbo, ironia, brillantezza, comicità spensierata e leggera, in un clima allegro e divertito. Ma il 9 giugno, l'ultima serata romana che prevede la rappresentazione della commedia di Achille Campanile *L'amore fa fare questo e altro*, già interpretata da diversi attori della Za Bum n. 8 a Milano tra il 1930 e 1931 sotto la direzione di Guido Salvini, dà luogo a una protesta così vivace del pubblico che gli attori, rinunciando a rappresentare il terzo atto, si affrettano a sostituirlo con una parte di *Navigliana*. L'episodio, che viene stigmatizzato da una parte della critica come atto gravemente irrispettoso nei confronti degli autori drammatici<sup>58</sup>, non fa che esasperare un clima già abbastanza teso, e determina la chiusura della compagnia. D'altra parte la scelta di favorire sempre e ad ogni costo il pubblico è stata da sempre alla base della filosofia Za Bum, e ha contribuito a decretarne la popolarità e il successo. Ma il clima sta cambiando: Mattoli approfitta dell'estate per girare negli stabilimenti della Cines con i medesimi attori un altro film, *Un cattivo soggetto*.

Quindi, a partire da gennaio 1934, mette in piedi la Za Bum n. 10, la sua ultima compagnia, con Milly, Umberto Melnati, Pina Renzi, Gino Sabbatini, Francesco Coop ed Ermanno Roveri. Il program-

ma delle rappresentazioni, che hanno luogo tra gennaio e giugno a Milano e Roma, prevede le commedie ungheresi *Ti affido mia moglie* (di János Vaszary) e *Zia Tony* (di László Bús Fekete), ma anche la ripresa di *La dolce vita* (di Arnaldo Fraccaroli), una commedia degli anni Dieci recitata con abiti d'epoca, oltre agli atti unici *Il sabato del villaggio* (ripresa di un precedente testo di Falconi e Biancoli), *Il matrimonio di mamma* (di Louis Verneuil) e *Tempeste sulla costa* (di Andrea Birabeau). *Caterina... sforzati! ovvero È proprio difficile scrivere una rivista*, che allude nel titolo al più celebre dramma di Sem Benelli *Caterina Sforza*, è l'ultima rivista di Falconi e Biancoli messa in scena da Za Bum. Si tratta ancora una volta di una parodia del mondo dello spettacolo:

Si inizia nell'ufficio di direzione di Za Bum dove gli attori della Compagnia si riuniscono nell'attesa della nuova rivista promessa dai due autori. I quali sono preoccupatissimi. Come scoprire soggetti mai visti? E allora si rivolgono ancora al teatro e al cinematografo riuscendo a strappare all'uno e all'altro motivi di ilarità e di piacevolezza<sup>99</sup>.

La rivista che fa la parodia di se stessa segna la chiusura di un ciclo. *Caterina... sforzati!* mantiene tutti gli ingredienti della formula: l'efficacia delle battute, la nitidezza delle scene, la leggerezza dell'interpretazione, condotta con disinvoltura e felicità, senza pretese intellettualistiche ma con l'unico scopo di far passare al pubblico una piacevole serata; anche l'affluenza del pubblico e il riscontro della critica non vengono meno. Ma Mattoli intuisce precocemente l'inizio di un declino, e che la felicità della rivista di Biancoli e Falconi è frutto di una stagione che non può durare per sempre, anche per il richiamo sempre più forte che il cinema esercita sugli attori e sul pubblico.

### *Il cinema*

Non stupisce che in questa continua contaminazione tra forme di spettacolo l'impresa Za Bum, una volta conquistate le platee di tutta l'Italia, pensi di volgersi al cinema che, d'altra parte, agli albori del sonoro si mostra molto ricettivo nei confronti dei generi dello spet-

tacolo popolare<sup>60</sup>. Purtroppo, dal momento che tre dei quattro film prodotti dalla società sono perduti, la loro ricostruzione non può che avvenire per via indiziaria.

Il primo film che esce dalla fucina di Mario Mattoli è *La segretaria per tutti*, diretto da Amleto Palmeri, presentato sugli schermi milanesi nel settembre 1932 a meno di un anno di distanza dal più celebre *La segretaria privata* (di Goffredo Alessandrini, 1931) a cui allude il titolo. La pellicola, girata in teatro con gli attori della compagnia (Vittorio De Sica, Camillo Pilotto, Franco Coop, Umberto Melnati, Giuditta Rissone), è una registrazione per lo schermo di alcuni sketch tratti dai maggiori successi teatrali della Za Bum n. 8, secondo una formula già adottata nel cinema americano<sup>61</sup>. Recensendo il film su “Cinema Illustrazione”, Enrico Roma giudica positivamente la coesistenza tra cinema e teatro, ma mette in guardia gli autori sull’importanza che le due forme di spettacolo differenzino i loro mezzi espressivi e “siano spiccatamente o l’una cosa o l’altra”<sup>62</sup>.

Qualche mese dopo esce *Un cattivo soggetto*, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia, prodotto sempre da Za Bum. Questa volta si tratta di un vero e proprio film girato negli stabilimenti Cines, tratto dalla commedia di Frederick Lonsdale da poco portata sullo schermo in America con il titolo di *The Devil to Pay!* (di George Fitzmaurice, 1931). Il cast italiano comprende gli attori Za Bum – da Vittorio De Sica alle consolidate Giuditta Rissone e Amelia Chellini – insieme a giovani come Laura Nucci nel ruolo di una stella del varietà e Irina Lucacevich, ballerina d’origine russa giunta a Milano con compagnia di Jia Ruskaia, in quello dell’antagonista Dora. Alla Lucacevich viene cucito addosso il ruolo di un’aitante straniera per giustificare la sua pronuncia non italiana, mentre Laura Nucci esibisce una vaporosissima permanente mutuata dalle star hollywoodiane<sup>63</sup>. La stretta parentela tra la commedia americana e la sua versione italiana è sottolineata dal mantenimento dei nomi originali dei personaggi (Willie, Mary), ma soprattutto dalla medesima trama che si incentra, come suggerisce il titolo inglese, sulla “paga del diavolo”: un assegno di 50.000 lire che la bella Dora, danarosa ragazza di origini straniere, consegna al fidanzato Willie a titolo di risarcimento per la rottura improvvisa

della loro relazione in seguito a un presunto tradimento del giovane<sup>64</sup>. Naturalmente la trama, dopo una serie di vicissitudini, porta a uno scioglimento dell'equivoco e al ripristino della coppia. Filippo Sacchi, sulle pagine del "Corriere della Sera", nota le difficoltà di adattare per il pubblico italiano storie che contengono riferimenti a tradizioni culturali diverse:

Nei paesi anglo-sassoni esiste anche giuridicamente un diritto di indennità per rottura di fidanzamento, il che rende insieme meno sanguinoso l'insulto di Dora, e meno odiosa, almeno formalmente, l'acquiescente accettazione dei due giovani. Da noi, dove non si ha l'idea di queste cose, che figura morale avrebbe preso questa acquiescenza?<sup>65</sup>.

Va detto che Willie-De Sica, della cui buona fede il pubblico non può dubitare, gira immediatamente l'assegno al suo rivale, l'ex fidanzato di Dora, un nobile altrettanto spiantato come lui. Il rilievo del critico evidenzia il tentativo perseguito dalla produzione – laddove Mattoli ha indubbiamente un ruolo di primo piano – di dar vita a una commedia cinematografica moderna e all'americana<sup>66</sup> in un sincretismo che, nello stile *Za Bum*, mira a uno spettacolo dinamico, brillante e leggero, nonché a soluzioni efficaci anche sul piano filmico. La caratterizzazione precisa dei personaggi, anche quelli di secondo piano, l'attenzione ai dialoghi e la cura per la scenografia, tipici del cinema d'oltreoceano, rappresentano per Mattoli degli obiettivi irrinunciabili<sup>67</sup>; ma a questi si affianca il gusto per la mescolanza di elementi cari al gusto nazionale. Ciò spiega l'inserimento nel film di un numero cospicuo di canzoni<sup>68</sup> composte da Vittorio Mascheroni che danno largo spazio al De Sica cantante, beniamino delle platee dopo il grande successo ottenuto a teatro e al cinema con *Parlami d'amore Mariù* nel film *Gli uomini, che mascazzoni!* (di Mario Camerini, 1932), e insieme proseguono la tradizione della commedia con canzoni inaugurata dalla Cines di Pittaluga<sup>69</sup>.

Per il successivo *Tempo massimo*, l'ultimo film prodotto da *Za Bum*, Mattoli si incarica della regia, oltre che del soggetto e della sceneggiatura. Il modello americano qui è mantenuto più sullo sfondo, in particolare nei riferimenti al film *Accadde una notte* (*It happened one*

*night*, di Frank Capra, 1934)<sup>70</sup>, con il personaggio di una donna altoborghese spigliata, sportiva ed emancipata interpretata da una disinvolta Milly. A lei si contrappone un professore romantico e un po' infantile (Vittorio De Sica), interamente dedito agli studi e accudito premurosamente da zia e maggiordomo. L'incontro tra i due, che si sentono da subito reciprocamente attratti, produce nell'uomo un radicale cambiamento: impara a bere cocktail, a sciare e ad andare in bicicletta, oltre che a fare a pugni e a guidare pericolosamente un'automobile per poter raggiungere la donna di cui è innamorato appena in tempo prima che si sposi con un sedicente principe che non ama. Ancora una volta lo *happy ending* è assicurato, ma ciò che la commedia mette in luce, con brio e notevole senso del ritmo, è il contrasto tra due mondi che si presentano come radicalmente differenti: da una parte la quiete della tradizione – connessa alla lentezza, alla campagna e alle gite in barca sul lago, nonché alla cultura e alla poesia –, dall'altra il rutilante caos della modernità legata agli sport, ai mezzi di trasporto, alla velocità, alla mondanità e ai simboli di status. Nel film “c'è di tutto”, per il piacere visivo degli spettatori: “alberghi di lusso, ville principesche, rifugi di montagna, appartamenti di città, ciò che permette alla protagonista di sfoggiare abbigliamenti di vario tipo”<sup>71</sup>. E in questa ricca esposizione di ambienti e di merci anche il linguaggio cinematografico si fa tramite di precisi valori espressivi. Come osserva David Bruni,

il film assume a lungo i tempi di una commedia dai ritmi distesi, dettati da inquadrature particolarmente lunghe e talvolta persino dalla dinamica complessa dovuta all'evidente impiego di carrellate nella villa di Giacomo, per poi concludersi con una gragnuola di brevissimi primi piani, spesso frutto di riprese compiute con la macchina a mano a bordo di veicoli in movimento (*camera car*), se non addirittura con effetti di accelerazione degni della comicità slapstick tipica degli anni Dieci. Alla coesistenza di due personaggi, opposti per carattere e abitudine corrispondono, dunque, modelli di riferimento cinematografici ben distinti sul piano narrativo e stilistico<sup>72</sup>.

Si tratta di una dicotomia che la critica coeva rilegge all'insegna delle tradizioni di spettacolo consolidate, ossia commedia sentimentale e

farsa, ma che trova un suo equilibrio intorno alle doti performative del protagonista De Sica. La sua

è una parte mezzo sentimentale mezzo farsesca, una parte che cerca di fondere la lirica timidezza del partner di Teddy, con la motoria strampaleria busteriana. Nell'una e nell'altra metà del suo personaggio egli trova di volta in volta momenti felici: e il comico e il tenero espressi con quella sua attraente e spensierata finezza, che il pubblico apprezza talmente in lui<sup>73</sup>.

Anche quando raggiunge il punto più basso della sua parabola discendente e si trova a fare il lavapiatti o l'uomo sandwich per potersi mantenere, De Sica non scivola mai nel patetico, forse anche in forza della canzonetta che fa da motivo conduttore del film, e che riporta su un piano sentimentale le sue traversie: “Ma da quel dì ch'io vidi te | il vero amore so cos'è, | è un puro incanto, io t'amo tanto | e dico al cuore 'devi amare'”<sup>74</sup>.

Un discorso a parte merita *Stramilano*, documentario di Corrado D'Errico che celebra la modernità della capitale lombarda prodotto dall'Istituto Luce e – come riporta la didascalia iniziale – “presentato da Za Bum”, proiettato per la prima volta, come si è visto, in occasione dello spettacolo di inaugurazione del teatro Excelsior il 28 dicembre 1928<sup>75</sup>.

Con soluzioni tecniche e di montaggio sorprendenti (carrelli, sovrimpressioni, inquadrature inusuali, montaggio rapido) il giovane regista – vicino agli ambienti futuristi e assistente di Mario Camerini per il film *Kiff Tebby* (1928), nonché critico cinematografico – racconta una giornata nella grande città, dall'alba al tramonto, nello stile delle sinfonie urbane caratterizzate da uno stile modernista. *Stramilano* inizia mostrando la città di prima mattina, quando gli spazzini puliscono le strade ancora quasi deserte, per poi passare all'animazione del mercato ortofrutticolo, al movimento dei tram, alle fabbriche che lavorano a pieno regime (un'acciaieria e un'industria tessile), ma anche a una sfilata di moda, ai locali del centro, alla scuola di danza moderna di Jia Ruskaja, fino a una jazz band in un locale alla moda, per terminare con le luci al neon delle insegne pubblicitarie poste in piazza del Duomo. Come osserva Raffaele De Berti,

D'Errico coglie perfettamente la contraddittorietà di un paese che oscilla fra ruralismo e modernizzazione, incerto fra 'Strapaese' e 'Stracittà', ma dopo l'iniziale incertezza tra le due dimensioni, progressivamente nel film si impongono i ritmi e i temi della vita e della tecnologia urbana e industriale<sup>76</sup>.

Questi due opposti orizzonti, l'uno più provinciale e l'altro più evoluto, messi in evidenza dal documentario hanno la funzione di consentire al pubblico di sentirsi comunque rappresentato e coinvolto, senza imporgli la necessità di una scelta tra strapaese e stracittà<sup>77</sup>.

### *Le canzoni*

Come si è visto, le canzoni – abitualmente presenti nel varietà e nella commedia cinematografica sonora – rivestono un ruolo fondamentale anche per *Za Bum*. Le melodie semplici e orecchiabili, sempre più ricettive nei confronti dei ritmi internazionali, soprattutto americani, binari e spesso sincopati, costituiscono un indispensabile ingrediente dello spettacolo che, oltre a creare un'adesione immediata con quanto viene mostrato sul palco o sullo schermo, rappresenta un potente strumento di marketing e, a posteriori, di ancoraggio mnemonico agli spettacoli grazie al ruolo di volano offerto dall'industria discografica, dalla radio e dalle numerose orchestre attive nei locali da ballo e di ritrovo<sup>78</sup>.

A tal punto Ramo e Mattoli fanno leva sulle canzoni da ergerle a vero e proprio marchio di fabbrica, simboleggiato sulla copertina degli spartiti dalla dicitura “questa canzone è stata lanciata negli spettacoli *Za Bum*”<sup>79</sup>, inserita in un logo circolare rosso che imita un timbro di ceralacca.

Autore delle canzoni è spesso il versatile e fecondo Vittorio Mascheroni (1895-1972), un autodidatta milanese attivo dalla fine degli anni Dieci non solo come fecondo compositore ma anche come direttore del quintetto Orchestra Mascheroni e del gruppo Jazz Sinfonico Mascheroni. Dopo il successo di *Adagio Biagio*, un black bottom con il testo ironico e ammiccante di Angelo Ramiro Borella, Mascheroni fa abitualmente coppia con Luciano Ramo. Le loro canzoni associano a melodie semplici e a ritmi dinamici e cadenzati parole allusive e sur-

reali, dall'aperta indole ironica. Ne nascono canzonette che non nascondono la loro natura commerciale; al contrario la esibiscono con il risultato di diventare immediatamente familiari a un'ampia platea di ascoltatori, i quali accennano ai refrain o le fischiavano negli ambienti di vita quotidiani. L'one-step *Le donne di Za Bum*, che accompagna le esibizioni delle girls sul palco del teatro Excelsior dal 1928, è un esempio molto chiaro in tal senso. Il termine 'Za Bum' ricorre con insistenza nel testo, in associazione ai movimenti ritmati delle ballerine, per rafforzare l'identificazione con la nuova compagnia, mentre le rime si dispongono in modo pretestuoso e con qualche licenza intorno ad esso. Così, mentre il *verse* spiega che "laggiù nel territorio di Za Bum | le donne son leggere come pium", il *chorus* ricalca sottolineando come "le donne del paese di Za-Bum | son tutte poco arrosto e molto fum | ma sanno masticare il chewin-gum | le donne del paese di Za Bum!".

Nello stesso anno esce *Stramilano*, un altro one-step degli stessi autori destinato a divenire il manifesto della città in una fase di vivace modernizzazione. Le veloci terzine del refrain che, dopo l'avvio con un trionfale "Stramilano", seguono una scala discendente fatta di gradi ravvicinati, sembrano attenuare le magniloquenti ambizioni della 'stracittà'. Il testo asseconda con ironia questo disegno: dapprima compita enfaticamente tutte le lettere, quindi insinua collegamenti e raffronti con l'Italia e l'Europa: "Stramilano | S.T.R.A.M.I.L.A.N.O. | Piano piano | Montemerlo confondi col Pincio e il naviglio col Po. | Vai lontano | A Parigi sull'autostrada a Berlino in metro | Stramilano | S.T.R.A.M.I.L.A.N.O.". Nella strofa, tuttavia, le parole mitigano l'enfasi urbanistica con modi di dire e dialettismi che ancorano fedelmente la canzone all'identità meneghina di cui Za Bum è una brillante emanazione: "Ogni giorno Milan esce fuori di man | Crescendo va diventa 'sta città | Slarga fuori di qua sbatti fuori di là | Ti tiran su ti sfondan giù Milan". Occorre ricordare che la canzone trae spunto – sia nella melodia che nel titolo – dalla coeva *C.O.S.T.A.N.T.I.N.O.P.L.E.* di Harry Carlton, anch'essa giocata sullo *spelling* delle singole lettere. Ma per sottolineare la 'grandeur' di *Stramilano*, Za Bum associa alla canzone una coreografia con cento donne che, vestite di rosso o di

bianco, durante il ritornello emergono dal sottopalco e si dispongono in modo da formare lo stemma della città, mentre sessanta valletti in abiti d'argento formano il bordo esterno e accompagnano la melodia con delle trombe<sup>80</sup>.

Nell'impossibilità di citare qui tutte le numerose canzoni lanciate da *Za Bum*<sup>81</sup>, merita almeno una menzione *Lodovico* di Vittorio Masccheroni e Luciano Ramo, cantata da De Sica nella rivista *Le lucciole della città* e divenuta in seguito famosissima, emblema della canzone 'comico-realistica' del periodo<sup>82</sup>. Su un ritmo sincopato di one-step dalla melodia piuttosto elementare e ripetitiva, che si sviluppa tra intervalli brevi, si innesta il ritratto surreale di un personaggio tanto buono quanto sciocco, le cui prerogative sono delineate in relazione alla facilità della rima: "Lodovico | sei proprio un vero amico | di stampo antico | non sai dir no. | Lodovico | sei dolce come un fico | più caro amico | di te non ho". La canzone è giocata all'insegna dell'iperbole e, prendendo spunto dalla generosità del personaggio ("Mi daresti, se lo voglio | l'orologio, il portafoglio | e il vestito col cappello | con l'ombrello e tua sorella"), finisce per raccontare come l'amico gli sottragga la fidanzata e gliela restituisca con il fardello di un erede: "Ma quando la ragazza un certo giorno | con un bimbetto biondo fe' ritorno | io dissi a Lodovico: 'Amico mio, | non sono io, sei tu il papà'". Il successo del brano si deve però soprattutto all'interpretazione di De Sica, che canta arrotando la erre con

una vocina giustissima, delicata e non impostata tecnicamente, che gli permette dunque di cantare al modo degli americani dei jazz-band, che è una via di mezzo tra il falsetto e il parlato, e dà un'impressione di facilità, di semplicità, di gradevolmente dilettante. De Sica mette una certa ironia di buon gusto nelle interpretazioni musicali: [...] sdoppiato, prende soavemente in giro il carattere che gli tocca rendere. È pieno di malizia e di sottintesi, e basta sentirlo cantare *Lodovico* per capire come riesca ad entrare a perfezione nei panni del ridicolo dandy, e nello stesso tempo a restarne fuori, a censurarsi e satirizzarsi<sup>83</sup>.

Grazie a questi motivi cui la radio, l'industria discografica, le orchestre, il cinema forniscono una straordinaria cassa di risonanza fino a farne dei veri e propri tormentoni, Masccheroni diviene uno dei più

immediati e prolifici autori della colonna sonora del decennio:

infiniti sono i ritornelli delle creazioni di sua creazione, che giorno per giorno udiamo cantare, suonare o fischiettare, e che a nostra volta andiamo a ripetere, con quella frenesia che è propria dell'uomo quando, tormentato da una facile melodia, è inconsciamente costretto a canticchiarla od a mugolarla fra i denti, per tutto il santo giorno<sup>84</sup>.

### *I conti (non) tornano*

La conclusione dell'attività della Za Bum nel 1934 solleva alcuni interrogativi non solo sulle trasformazioni intervenute nell'ambiente e nel pubblico dello spettacolo, sempre più attratto dal cinema in luogo del teatro<sup>85</sup>, ma anche sulla salute economica della società che – come si è visto – è stata fin da principio sostenuta dalla Suvini Zerboni. Un primo segnale di malessere si era già manifestato tra il maggio e giugno 1930 quando l'assemblea dei soci di Za Bum aveva deliberato una riduzione del capitale sociale (da 250.000 lire a 125.000) e quindi la nomina di un consiglio di amministrazione di cinque persone in luogo dell'amministratore unico: ne fanno parte Mario Mattoli, Renzo Carish, Nino Zerboni, Emilio Ferone e Luigi Riboldi<sup>86</sup>. È il periodo della Za Bum n. 5, e la presenza dei rappresentanti della società Suvini Zerboni sembra ancora massiccia, ma Luciano Ramo non figura più nel consiglio di amministrazione.

Tre anni dopo, l'assemblea dei soci delibera invece la sospensione delle attività (dal 25 settembre), e la definitiva chiusura della società il 30 dicembre 1933, nominando Mario Mattoli liquidatore. Za Bum sembra aver esaurito la sua parabola dopo la fine della sua più fortunata stagione con la compagnia n. 8: forse per questo Mattoli decide di porre fine alla società. Tra i soci chiamati a decidere – Mario Mattoli, Dino Mattoli, Antonio Reale, Giacomo Spetia e Nicola Forte – non figurano più le persone direttamente riconducibili alla Suvini Zerboni. Apparentemente si tratta di un caso.

Occorre però precisare che negli stessi anni la crisi del teatro sembra aver raggiunto anche la Suvini Zerboni che, proprio nel 1933, comunica di voler attuare una politica volta al risanamento dell'attività sia

sul fronte della gestione dei teatri, rescindendo i contratti di gestione che non assicurano sufficienti entrate, sia nei rapporti con società e compagnie:

in questo esercizio abbiamo gestito solamente quelle Compagnie per le quali avevamo impegni precedenti [...] e nel prossimo anno la nostra partecipazione in imprese del genere sarà determinata esclusivamente dalle necessità del nostro repertorio drammatico e musicale da valorizzarsi nei nostri teatri<sup>87</sup>.

Nel frattempo, alcuni esponenti della Suvini Zerboni si sono avvicinati alla Cines-Pittaluga, la più grande realtà cinematografica nazionale, sottoposta a diversi passaggi azionari dopo la morte di Stefano Pittaluga avvenuta nell'aprile 1931<sup>88</sup>, e passata dapprima sotto la Banca Commerciale Italiana (aprile 1931- luglio 1933) e poi sotto l'appena sorto IRI (Istituto di Ricostruzione Industriale). Dal 1° gennaio 1934 Paolo Giordani, amministratore delegato e azionista di maggioranza della Suvini Zerboni, è nominato direttore generale della Cines-Pittaluga, presieduta da Mario Solza. Il programma di Giordani per il risanamento della società, già fortemente indebitata, è presentato in un'intervista al "Corriere della Sera" e si basa sui seguenti punti: rendere indipendenti le tre branche di produzione, distribuzione ed esercizio; fornire alle sale film adeguati (al proposito dichiara di aver stretto un accordo per due anni di esclusiva con gli Artisti Associati che distribuiscono anche film della 20th Century, della Universal e della London Film); riaprire gli stabilimenti torinesi della Fert. Sul versante produttivo, Giordani si propone di predisporre un piano di soggetti da mettere in lavorazione e soprattutto di mantenere aperti gli studi agli indipendenti, offrendo loro condizioni vantaggiose, per esempio riducendo sensibilmente l'affitto giornaliero. "In cambio il contratto tipo verrà modificato, nel senso di dare al produttore indipendente una maggiore responsabilità finanziaria e morale sui suoi film"<sup>89</sup>. D'accordo con il presidente Solza, in un clima di incertezza economica, l'indirizzo di Giordani sembra essere quello di un'apertura ai privati per limitare le perdite.

Se mi sono attardata sui rapporti tra Giordani, la Cines-Pittaluga e Za Bum, è perché proprio il film *Tempo massimo* di Mattoli diventa

il pretesto per denunciare comportamenti scorretti da parte del direttore della Cines. In una relazione di Giuseppe Broglia, membro del consiglio d'amministrazione dell'IRI<sup>90</sup>, a Giacomo Paulucci Di Calboli, presidente dell'Istituto Luce, organo di propaganda cinematografica di stato, vengono elencate alcune scorrettezze compiute da Paolo Giordani e dal segretario generale Camillo Giannuzzi Savelli. Si precisa che il film

è costato alla Società la non trascurabile perdita di oltre lire seicentomila. La esecuzione di detto film implicava egli accordi con la società Zabum in persona dell'Avv. Mattoli; ma tali accordi erano tali da consentire, al momento opportuno, la posizione contrattuale più conveniente per i contraenti e naturalmente più svantaggiosa per la Pittaluga<sup>91</sup>.

In dettaglio, la relazione sostiene come la produzione di *Tempo massimo* sia il frutto di una precisa manovra volta ad addossare alla Cines-Pittaluga tutte le perdite.

Si consideri infatti che il 31 agosto (quando cioè, evidentemente, è generale convinzione che il film *Tempo massimo* debba risolversi in un ottimo affare) l'Avv. Giordani parla, davanti al Consiglio di Amministrazione, di un contratto di finanziamento e un contratto di sfruttamento già concluso con la Zabum-Mattoli; e che in data 10 dicembre (quando cioè la programmazione del film al Supercinema aveva rivelato l'insuccesso dell'affare), accompagnando un contratto che sarebbe stato stipulato il 6 ottobre, il segretario generale Giannuzzi, completamente dimenticando le comunicazioni fatte dal Direttore generale, non esita ad avvalorare una posizione che è falsa nella data e nella sostanza. La conseguenza di tutto ciò fu per la Pittaluga la perdita di oltre lire seicentomila<sup>92</sup>.

Si tratta di una relazione tanto intransigente quanto eccessivamente tempestiva, trasmessa a Paulucci mentre il film è ancora in fase di sfruttamento nelle sale cinematografiche italiane e di cui pertanto non è dato sapere l'esito commerciale, ma che contribuisce a determinare le sorti di Paolo Giordani e Giannuzzi Savelli. Essi vengono incarcerati dal 20 al 23 marzo 1935 per comportamenti disonesti. La severità del provvedimento non stupisce anche in relazione all'eccessivo potere assunto da Giordani, che negli stessi mesi diviene oggetto di numerosi rapporti informativi da parte della polizia politica: già

da anni principale artefice delle sorti delle attività teatrali nazionali, ha ulteriormente consolidato la sua autorità aggiungendovi il nuovo ruolo nel settore cinematografico. Ma si tratta di un potere destinato ad essere fortemente ridimensionato in breve tempo.

Per ciò che riguarda la Cines-Pittaluga, un decreto ministeriale del 23 gennaio 1935 autorizza l'Istituto Luce a entrare direttamente nella gestione della società nel quadro di un nuovo e più razionale indirizzo da dare dell'industria cinematografica nazionale: Paulucci Di Calboli viene nominato amministratore delegato, mentre il settore produttivo è scorporato dalla società e Giordani è escluso dal nuovo consiglio di amministrazione, che coincide con quello del Luce.

Sul versante teatrale, come ha ben documentato Emanuela Scarpellini, il ruolo monopolistico della Suvini Zerboni ha da tempo reso Giordani invisibile a una parte degli operatori del settore che, tra l'altro, lo accusano di voler approfittare della sua posizione per "ottenere un cospicuo finanziamento dell'IRI (2.500.000) per sanare le perdite accumulate dalla Suvini Zerboni"<sup>93</sup>. Le pressioni da parte degli ambienti politici per la messa in liquidazione della società e per la cessione delle relative azioni sono molto forti e, date le resistenze di Giordani, la sua carcerazione serve anche ad estrometterlo dai giochi: di fatto gli viene intimato di non occuparsi più di teatro, mentre la Suvini Zerboni viene fortemente depotenziata, gestita da un nuovo consiglio di amministrazione favorevole agli indirizzi del governo, e attiva solo nella gestione dei teatri.

Si capisce meglio in questo quadro più ampio come le vicende che riguardano la Za Bum e Mattoli siano strettamente legate a quelle di Paolo Giordani, suo sostenitore della prima ora, ma si chiariscano in un contesto storico preciso, nel quale il controllo sull'impresa privata è diventato più forte e diretto.

Se con *Tempo massimo* si conclude anche l'avventura cinematografica della società Za Bum, va ricordato che a distanza di un decennio Mattoli ripropone la sua fortunata sigla con una seconda stagione di attività, che esula dal perimetro di questo contributo. Nella difficile contingenza storica tra guerra e dopoguerra, e necessariamente nel contesto romano, il regista mette in scena le riviste *Ritorna Za Bum*

(1943) e *Sai che ti dico?* (1944), entrambe scritte insieme a Marcello Marchesi<sup>94</sup> e alcune tra le prime riviste di Pietro Garinei e Sandro Giovannini come *Soffia so'*, *Soffia so' ai bagni di mare*, *Soffia so' n. 2*, *Piruli, piruli, piruli* (del 1945) e *Sono le dieci e tutto va bene* (1946)<sup>95</sup>, oltre al film a episodi – anch'esso introvabile – *Circo equestre Za Bum* (1944): le contingenze storico-politiche, l'ambiente e gli stessi interpreti danno luogo a una stagione nuova, in cui i rapporti tra teatro, cinema e canzone assumono una diversa fisionomia, ancora in parte da approfondire<sup>96</sup>.

### *Un bilancio provvisorio*

Prima di chiudere questo itinerario lungo la storia e la vita della Za Bum vale la pena richiamare le ragioni che hanno fatto della società di Luciano Ramo e Mario Mattoli un importante pilastro della storia dello spettacolo popolare di un decennio.

In primo luogo, l'arco cronologico in cui la società opera è una fase cruciale di crisi e di passaggio rispetto al sistema produttivo teatrale e di progressiva omologazione dei prodotti artistici mentre il pubblico guarda sempre più al cinema, a sua volta ampiamente dipendente dal mercato americano<sup>97</sup>.

Za Bum investe sulla sprovvincializzazione dell'ambiente del varietà e dello spettacolo popolare, creando contatti con le principali capitali dello spettacolo di cui porta in Italia attrazioni (come orchestre jazz, compagnie di varietà) e pièce; lo fa con notevole tempismo – anticipando ad esempio l'esplosione del poliziesco – e facendo sempre leva sulla novità: attinge a un repertorio moderno e americano, ancora scarsamente esplorato in Italia, intuendone le potenzialità, e soprattutto abbatte gli steccati tra i generi dello spettacolo teatrale creando incroci, contaminazioni, interazioni, in una prospettiva inedita e autenticamente intermediale per un pubblico esteso. Anche i processi di costruzione degli spettacoli rispecchiano i modi di produzione d'oltreoceano, con cast indovinati e scelti con cura, secondo le attitudini dei personaggi; messe in scene sfarzose e con ambientazioni inedite e credibili; lanci pubblicitari massicci e in grande stile, tali da trasformare i passanti in potenziali spettatori; ampie teniture degli spettacoli

nelle maggiori città. Si tratta di strategie rese possibili dal supporto della principale impresa teatrale privata italiana che sta alle spalle di Za Bum.

Un'altra fondamentale prerogativa della coppia Mattoli-Ramo risiede nella capacità di adattamento, oltre che nell'intuizione – e nel rispetto – dei gusti del pubblico, tenendo naturalmente conto delle limitazioni e delle ossessioni della censura nazionale: negli spettacoli i due impresari riescono a bilanciare il fascino e l'attrazione degli italiani per l'America e il suo mondo con il sistema di valori e di attese tipicamente nazionale, per esempio nella scelta delle canzoni. Inoltre sono pronti a cambiare rotta quando la proposta non incontra immediatamente il favore del pubblico, che eleggono a vero arbitro delle loro rappresentazioni, poco sensibili ai giudizi della critica e ai condizionamenti del regime: d'altra parte l'impresa non mira tanto a scopi artistici quanto a proporre spettacoli di buona fattura. Le diverse strategie adottate negli anni da Za Bum (ad esempio i cast *all star*, l'alternanza di pièce nuove e tradizionali, la formula della rivista Biancoli-Falconi, le riprese dei successi 'storici', la penetrazione capillare degli spettacoli nei teatri di provincia) hanno un unico scopo: quello di rendere lo spettacolo veramente popolare. Forse la cifra distintiva di Za Bum risiede proprio qui: il 'marchio' a cui Mattoli e Ramo tengono moltissimo è quello dello spettacolo di qualità, divertente e moderno ma anche rivolto a tutti. Il passo verso il cinema è brevissimo, come mostra la successiva attività di Mattoli, il cui proverbiale intuito circa i gusti del pubblico si rivelerà appieno in una lunga carriera dietro la macchina da presa<sup>98</sup>, mentre Ramo continuerà ad alimentare di idee e costumi il varietà. D'altra parte, i germi del lavoro sul set sono già presenti nel modo di produzione dei grandi spettacoli Za Bum: la scelta del cast, la scenografia, l'uso massiccio delle luci, l'inserimento delle canzoni, le sceneggiature spigliate e moderne. In questo senso *Tempo massimo* non è solo il titolo di un film ingegnoso che strizza l'occhio all'America ed elogia quel movimento impossibile da rendere sul palcoscenico: è anche la presa di coscienza della fine della stagione aurea di Za Bum. O meglio, la certezza che è tempo di una nuova trasformazione.

*Apparato iconografico*

Fig. 1

Pubblicità dello spettacolo *Broadway*. Proprietà dell'autrice.



Fig. 1

<sup>1</sup> A. D., *zabumista della prima ora*. Su Za Bum si vedano: A. Scappa, *La compagnia Za-Bum*, “Teatro e Storia”, a. xxxi, n.s. ix, vol. 38, 2017, pp. 238-239; Ch. S. [C. Serino] e F. Mo. [F. Montesanti], *Mattoli, Mario*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. vii, Roma, Unedi - Le Maschere, 1975, p. 298 e le testimonianze raccolte in S. De Matteis, M. Lombardi, M. Somarè (a cura di), *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 156-166; altre testimonianze su Za Bum si trovano nel documentario prodotto dalla Rai *Mattolineide* (Maurizio Ponzi, 1978).

<sup>2</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Ramo e la sua Casa d'Arte*, “L'Arte drammatica”, a. lvi, n. 10, 22 gennaio 1927, p. 4. Su Luciano Ramo si veda S. Morachioli, *Ramo, Luciano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. cxxxvi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2016, disponibile online all'indirizzo: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-ramo\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-ramo_(Dizionario-Biografico)/)> (consultato il 13 marzo 2024).

<sup>3</sup> Per un profilo complessivo sul regista rimando a S. della Casa, *Mario Mattoli*, Firenze, Il Castoro Cinema – La Nuova Italia, 1989; A. Cimmino, *Mattoli, Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. lxxii, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2008, disponibile online all'indirizzo: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mattoli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mattoli_(Dizionario-Biografico)/)> (consultato il 13 marzo 2024).

<sup>4</sup> Sulla Suvini Zerboni si veda E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2004, pp. 14-19.

<sup>5</sup> Un inquadramento su questo aspetto negli anni considerati è offerto da L. Mazzei, G. Bursi, *Intermedialità: all'incrocio tra cinema, letteratura popolare, teatro, stampa, fumetto, canzone*, in L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924-1933*, vol. iv, Venezia-Roma, Marsilio-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2014, pp. 263-281. Sulla dimensione intermediale tra cinema e musica si veda M. Targa, *Reconstructing the Sound of Italian Silent Cinema: The 'musica per orchestrina' Repertoires*, in A. Coltrato (a cura di), *Film music: practices, theoretical and methodological perspectives. Studies around Cabiria Research Project*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 135-167. A livello generale, nell'ampia bibliografia sul tema, si veda almeno F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Udine, Forum, 2013.

<sup>6</sup> L. Ramo, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956, p. 134. A questi due periodi secondo Ramo fa seguito, alla fine della Seconda guerra mondiale, quello dello “spettacolo di ‘gran varietà’ che è in sostanza il bis della ‘revue à-grand-spectacle’ dei music-hall parigini” e, dal 1950, “la rivista cosiddetta ‘di cervello’ che non intende affidare il suo successo puramente allo spettacolo, ma vuole imporsi per l’intelligenza del contenuto”. *Ibid.*

<sup>7</sup> Cfr. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit.; A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Roma, Carocci, 2015. Desidero ringraziare Alfonso Venturini per la sua generosità nel mettermi a disposizione alcuni documenti e nel discutere il lavoro nelle sue diverse fasi.

<sup>8</sup> Nell'ambito di una corposa bibliografia in campo teatrale sul periodo tra le due guerre, con particolare riferimento ai generi popolari mi limito a ricordare: R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Firenze, Le Lettere, 1996; G. Pedullà, *Il teatro italiano al tempo del fascismo*, San Miniato (PI), Titivillus, 2009; M. Schino (a cura di), *Fantasmì e fascismo*, numero monografico della rivista "Teatro e Storia", cit.; A. Ottai, *Come a concerto. Il teatro umoristico nelle scene degli anni Trenta*, Roma, Bulzoni, 2002; D. Orecchia, *La sala Umberto e l'arte del varietà: la storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto Cultura, 2012.

<sup>9</sup> Rimando, in ambito teatrale, a P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo 1931-1944: la storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, Archivio centrale dello stato - Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004, 2 voll.

<sup>10</sup> C. Giovetti, 'Za Bum' e il musical, "Sipra", numero speciale dedicato alla pubblicità dello spettacolo, n. 3, 1976, pp. 39-51.

<sup>11</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, "L'arte drammatica", a. LVII, n. 20-21, 14 aprile 1928, p. 2.

<sup>12</sup> L. Ramo, *La 'Belle Époque' del teatro leggero italiano*, "Radiocorriere TV", a. XXXV, n. 33, 17-23 agosto 1958, p. 11.

<sup>13</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Del "Cerchio della morte"*, "L'arte drammatica", a. LIX, n. 5-6, 8 dicembre 1929, p. 4. Sulla pubblicità di Za Bum rimando anche al saggio di C. Giovetti sopra citato.

<sup>14</sup> La Società Anonima Za Bum è inserita con il n. 148957 nel Registro ditte della Camera di Commercio di Milano, dove è conservata la documentazione relativa alla vita societaria.

<sup>15</sup> L. Ramo, *Questo è un articolo Za Bum*, "Comoedia", a. XI, n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1929, p. 17.

<sup>16</sup> Notizie sulla politica espansiva della Suvini Zerboni nell'ultimo scorcio degli anni Venti si desumono da "L'Arte drammatica" che riporta notizie sui locali acquisiti o gestiti.

<sup>17</sup> *Il teatro Excelsior inaugurato*, "Corriere della Sera", a. LIII, n. 306, 25 dicembre 1928, p. 4.

<sup>18</sup> S. Erba, *L'operetta e la rivista*, "Comoedia", a. X, n. 7, 15 luglio-15 agosto 1928, p. 56.

<sup>19</sup> *Broadway* è il primo esempio di teatro poliziesco rappresentato in Italia. Per una contestualizzazione sullo spettacolo in relazione al genere, si vedano: P. Quazzolo, *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca in Italia dal 1927 al 1954*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2000, in particolare p. 53; P. Caponi, *Broadway et parages. Les origines anglo-américaines du théâtre 'giallo' italien*, "Cahiers d'études romain", n. 34, 2017, pp. 131-141.

<sup>20</sup> Mario Mattoli racconta in *Mattolineide* come Emilio Ghione, celebre interprete del personaggio di Za la Mort all'epoca del cinema muto, fosse solito spendere una parte del suo compenso per pagare la claque (non solo a Milano ma anche nel corso della tournée) che gli tributava grandi ovazioni al momento del suo ingresso in scena. Su Emilio Ghione si veda D. Lotti, *Emilio Ghione, L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2009.

<sup>21</sup> Sull'importanza e il ruolo della musica jazz nel panorama nazionale rimando a A. Mazzoletti, *Il Jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004.

<sup>22</sup> Cfr. Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Allò, Allò! Broadway*, "L'arte drammatica", a. LVII, n. 42, 22 settembre 1928, p. 1.

<sup>23</sup> L'interpretazione di Milly in *Broadway* è ricordata in R. De Berti, E. Mosconi, *Milly e il cinema: un'occasione mancata*, in S. Tisano (a cura di), *Attori milanesi in scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 21-37, in particolare pp. 23-25; E. Paola, G. Castellano, *Milly. La vita e la carriera di Carla Mignone*, Lecce, Youcanprint, 2019, pp. 88-90. Tra le varie critiche allo spettacolo si veda come esempio: "*Broadway*" *tre atti di Dunning e Abott all'Olimpia*, "Corriere della Sera", a. LIII, n. 247, 17 ottobre 1928, p. 6.

<sup>24</sup> Gli incassi si aggirano mediamente sulle 10-12.000 lire; al teatro Verdi di Firenze l'incasso di tre sere è di 64.380 lire.

<sup>25</sup> "Il film odierno a [sic] costituito, nel pubblico di tutto il mondo, un'anima nuova: il 'fatterello' non interessa più; il 'terzetto' eterno (marito, moglie, amico) a fine più o meno lieto, lascia il tempo che trova". Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Credete voi Mary Dugan Colpevole? Il processo di Mary Dugan*, "L'arte drammatica", a. LVIII, n. 20, 6 aprile 1929, p. 2.

<sup>26</sup> Si tratta in realtà di un foglio promozionale, il "Corriere di Za Bum".

<sup>27</sup> F.B. [Francesco Bernardelli], *All'Alfieri Il processo di Mary Dugan, di Bayard Veiller*, "La Stampa", a. LXIII, n. 132, 2 giugno 1929, p. 4.

<sup>28</sup> R.S. [Renato Simoni], *"Il processo di Mary Dugan" in tre udienze di Bayard Veiller*, "Corriere della Sera", a. LIV, n. 106, 3 maggio 1929, p. 4.

<sup>29</sup> G. Gherardi, *Parabola del gentiluomo di antica stirpe*, "Comoedia", a. XI, n. 10, 15 ottobre-15 novembre 1929, p. 14.

<sup>30</sup> Ivi, p. 15.

<sup>31</sup> Cfr. L. Chiarelli, *κ. 41: rappresentazione drammatica in tre atti*, Milano, Treves, 1930.

<sup>32</sup> R.S. [Renato Simoni], *"κ. 41" Spettacolo in 3 atti di Luigi Chiarelli all'Olimpia*, "Corriere della Sera", a. LIV, n. 266, 7 novembre 1929, p. 5.

- <sup>33</sup> Si vedano a titolo di esempio: L. Chiarelli, *Luigi Chiarelli racconta le sue esperienze subacquee*, “Comoedia”, a. XI, n. 11, 15 novembre-15 dicembre 1929, p. 5; F.B. [Francesco Bernardelli], *Al Chiarella: κ 41 di Chiarelli*, “La Stampa”, a. LXIV, n. 25, 29 gennaio 1930, p. 4.
- <sup>34</sup> Per una ricostruzione della serata si vedano L. Ramo, *Un leone, 2 cani, 80 artisti per un dramma di Cavacchioli*, “Stampa Sera”, a. LXXV, n. 107, 6 maggio 1941, p. 3 e la testimonianza di Mario Mattoli in *Mattolineide*.
- <sup>35</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Il cerchio della morte*, “L’arte drammatica”, a. LIX, n. 8, 21 dicembre 1929, p. 2. Sull’apparato sonoro e visivo della pièce si veda C. Titomanlio, *Enrico Cavacchioli e le didascalie acrobatiche nel “Cerchio della morte”*, in M.G. Porcelli (a cura di), *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, Pisa, Pacini, 2020, pp. 175-189. Il testo di Cavacchioli è pubblicato su “Il dramma”, a. VI, n. 89, 1 maggio 1930, pp. 4-29.
- <sup>36</sup> R.S. [Renato Simoni], *“Il cerchio della morte”. 3 atti e 4 quadri di E. Cavacchioli*, “Corriere della Sera”, a. LIV, n. 304, 21 dicembre 1929, p. 6.
- <sup>37</sup> Ivi, p. 4.
- <sup>38</sup> E. Cavacchioli, *Difendo il “Cerchio della morte”*, “Comoedia”, a. XII, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1930, p. 7.
- <sup>39</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, “L’arte drammatica”, a. LIX, n. 16, 15 febbraio 1930, p. 1; *“Il ragno” all’Excelsior*, “Corriere della Sera”, a. LV, n. 35, 9 febbraio 1930, p. 4.
- <sup>40</sup> La citazione è riportata in C. Giovetti, *‘Za Bum’ e il musical*, cit., p. 41.
- <sup>41</sup> Il testo è pubblicato su “Il dramma”, a. VII, n. 112, 15 aprile 1931, pp. 4-36.
- <sup>42</sup> L. Ramo, *Za-Bum presenta “Campo di maggio”*, “Comoedia”, a. XIII, n. 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 30-32.
- <sup>43</sup> Sul ruolo di Mussolini nella pièce e sul significato politico di *Campo di maggio* si veda almeno M.A. Frese Witt, *The Search of Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2001, pp. 25-28. Il testo di *Campo di maggio* è pubblicato in G. Forzano, *Mussolini autore drammatico, con facsimili e autografi inediti*, Firenze. Barbera, 1954. Nel 1935 la pièce diventa un film diretto dallo stesso Forzano, interpretato da Corrado Racca ed Enzo Biliotti.
- <sup>44</sup> A. Re Riccardi, *Il trionfo di “Campo di maggio” all’Argentina di Roma*, “L’arte drammatica”, a. LX, n. 8, 27 dicembre 1930, p. 1.
- <sup>45</sup> *Ibid.*
- <sup>46</sup> Il testo è pubblicato su “Il dramma”, a. VII, n. 128, 15 dicembre 1931, pp. 4-25.
- <sup>47</sup> All’attrice è dedicata la copertina di “Il dramma”, a. VII, n. 124, 15 ottobre 1931.

<sup>48</sup> G. Salvini, *Il palcoscenico girevole*, “Comoedia”, a. XIII, n. 10, 15 ottobre-15 novembre 1931, p. 20.

<sup>49</sup> Dal dramma è stato tratto il film *I due rivali* (*The Cock Eyed World*) di Raoul Walsh, 1929. Si veda in particolare: “*Rivali*”. *3 atti di M. Anderson e L. Stallings all’Olimpia*, “Corriere della Sera”, a. LVI, n. 246, 16 ottobre 1931, p. 5.

<sup>50</sup> [M. Mattoli], *Giornale ZaBum*, “L’arte drammatica”, a. LX, n. 45, 31 ottobre 1931, p. 4. Per alcuni mesi il settimanale ospita un notiziario della compagnia, il “Giornale ZaBum”, che occupa solitamente il taglio basso della quarta pagina e presenta una propria numerazione (in questo caso a. I, n. 7).

<sup>51</sup> Sugli anni dell’apprendistato teatrale di De Sica si vedano A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012, pp. 13-29 e G. Governi, *Vittorio De Sica. Un maestro chiaro e sincero*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 29-46; sul divo: P. Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, Venezia-Roma, Marsilio-Biblioteca di Bianco e Nero, 2002, pp. 108-131 e S. Gundle, *The Matinée Idol: Vittorio De Sica*, in Id., *Mussolini’s Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy*, New York-Oxford, Berghahn, 2013, pp. 144-165; per un profilo complessivo, L. Micciché (a cura di), *Vittorio De Sica. Autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992; F. De Bernardinis, *Vittorio De Sica. L’arte della scena*, Roma, Edizioni Sabinae, 2018.

<sup>52</sup> Cfr. A. Masecchia, *Vittorio De Sica*, cit., pp. 22-23.

<sup>53</sup> Pes [Enrico Polese Santarnecchi], *Toto, ovvero Sturm in Wasserglass ossia il nuovo grande successo di Za Bum all’Olimpia*, “L’arte drammatica”, a. LX, n. 21, 11 aprile 1931, p. 1.

<sup>54</sup> *Ibid.* Il testo di *Toto* è pubblicato in “Il dramma”, a. VII, n. 118, 15 luglio 1931, pp. 4-36.

<sup>55</sup> *Olimpia*. “*Le lucciole della città*” rivista di *Falconi e Biancoli*, “Corriere della Sera”, a. LVI, n. 96, 19 aprile 1931, p. 5.

<sup>56</sup> Cfr. *All’Alfieri. Uffa Ton*, “La Stampa”, a. LXVI, n. 44, 20 febbraio 1932, p. 4.

<sup>57</sup> Fa eccezione Camillo Pilotto per altri impegni professionali assunti.

<sup>58</sup> Per un’ampia ricostruzione dello spettacolo si veda A. Scappa, *Il caso Campanile e “L’amore fa fare questo e altro” (1930-1933)*, “Teatro e Storia”, n.s. IX, Vol. 38, 2017, pp. 232-237.

<sup>59</sup> “*Caterina... sforzati!*”. *Rivista in 2 parti di Falconi e Biancoli*, “Corriere della Sera”, a. LIX, n. 93, 19 aprile 1934, p. 6.

<sup>60</sup> “Il cinematografo, appena acquisito lo statuto di medium ‘normalizzato’, tentò subito di forzare i propri confini, per accogliere suggerimenti ‘esuberanti’ che gli ve-

nivano offerti da altre più 'vecchie' forme mediali, fra le quali il teatro, il varietà, la musica orchestrale e la canzonetta, o da altre forme di recente formazione allora sentite come nuove o nuovissime, come il disco e la radio. L'apertura all' 'altro', si pensava, sarebbe servita non solo a rafforzare la vitalità dell'industria filmica rinata, ma anche a sottolinearne la sua forza di strumento informativo e narrativo allo stesso tempo solido e duttile". L. Mazzei, G. Bursi, *Intermedialità: all'incrocio tra cinema, letteratura popolare, teatro, stampa, fumetto, canzone*, cit., p. 274.

<sup>61</sup> Secondo un manifesto pubblicitario relativo alla proiezione del film al Teatro Verdi del 10 dicembre 1932 (il manifesto è presente in rete all'indirizzo: <<https://en.kinoorium.com/23103/>>), la pellicola inizia con una presentazione di Armando Falconi. Nel film sono presenti le canzoni *Suona fanfara mia* (Nicola Moletti, Francesco Coop) e *Fa la cortesia* (di Vittorio Mascheroni, Buzà [Mario Mattoli]).

<sup>62</sup> E. Roma, *I nuovi films. La segretaria per tutti*, "Cinema Illustrazione", a. VII, n. 38, 21 settembre 1932, p. 12.

<sup>63</sup> Ettore Maria Margadonna la paragona a L. André, "una qualunque di Hollywood". Cfr. E.M. Margadonna, *Cinema*, "L'Illustrazione Italiana", a. LX, n. 43, 22 ottobre 1933, pp. 599-600.

<sup>64</sup> Ciò accade perché Willie ha infranto la promessa fatta a Dora di troncare la sua precedente liaison con una diva del varietà, che tuttavia egli aveva deciso di incontrare per spiegarle di persona il suo nuovo impegno sentimentale.

<sup>65</sup> E.S. [Filippo Sacchi], *Rassegna cinematografica. Un cattivo soggetto*, "Corriere della Sera", 7 ottobre 1933, p. 6.

<sup>66</sup> La diretta dipendenza dal modello americano del film è fortemente criticata dai recensori italiani come E. Roma, *I nuovi films. Un cattivo soggetto*, "Cinema Illustrazione", a. VIII, n. 42, 18 ottobre 1933, p. 12.

<sup>67</sup> Osserva sempre Sacchi: "Quanto alla direzione di C. Ludovico Bragaglia, per giudicarne proprio bene, bisognerebbe vedere fino a che punto ha approfittato del lavoro del suo predecessore americano. A idea però, molto deve aver messo di suo, e in questo caso bisogna lodarlo, perché fra i tanti film del genere questo è uno dei meglio tagliati, dei meglio inquadrati, registicamente dei più vivi. Fotografia e scenografia buonissime" (E. Sacchi, *Rassegna cinematografica. Un cattivo soggetto*, cit.). Secondo la testimonianza di Giuditta Rissone, il ruolo di Mattoli a supporto della regia era stato notevole.

<sup>68</sup> Le canzoni presenti nel film sono: *Sono tre parole* (di Vittorio Mascheroni, Ennio Neri e Mario Buzà, pseudonimo di Mario Mattoli), *Ma la mamma lo sa* (di Vittorio Mascheroni, Marf [Mario Bonavita], Mario Buzà), *Mezz'ora con voi* (di Vittorio Mascheroni, Marf).

<sup>69</sup> Al riguardo mi permetto di rimandare a E. Mosconi, *L'altra Pittaluga: le canzoni*

nelle commedie della Cines, in L. Mazzei, D. Orecchia (a cura di), *Prima di Cinecittà. L'esperienza della Cines-Pittaluga (1929-1935)*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 16, 2017, pp. 61-99.

<sup>70</sup> Il film viene presentato alla mostra internazionale del cinema di Venezia il 4 agosto 1934. Le similitudini con *Accadde una notte*, ma anche con altre pellicole, come *Gli uomini, che mascalzoni...* (di Mario Camerini, 1932), sono evidenziate da R. De Berti, *Cinema italiano degli anni Trenta tra propaganda, ruralismo e modernizzazione*, in Id. (a cura di), *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta*, Milano, Cuem, 2004, pp. 66-67.

<sup>71</sup> G. Setti, *Tempo massimo*, "Il Lavoro", a. xxxii, n. 303, 22 dicembre 1934, p. 4.

<sup>72</sup> D. Bruni, *Commedia degli anni Trenta*, Milano, Il Castoro, 2013, p. 92; la citazione è tratta dall'ampia analisi del film presente alle pagine 86-95.

<sup>73</sup> F.S. [Filippo Sacchi], *Tempo massimo*, "Corriere della sera", a. lx, n. 10, 11 gennaio 1935, p. 6.

<sup>74</sup> La canzone *Dicevo al cuore* è composta da Vittorio Mascheroni e da Marf [Mario Bonavita] e incisa, oltre che da De Sica, da Milly.

<sup>75</sup> In questo senso *Stramilano* deve essere retrodatato al 1928. Lo stesso film viene proiettato anche nel corso di altri spettacoli *Za Bum*. Non escludo il suo impiego promozionale e turistico anche al di fuori dell'Italia.

<sup>76</sup> R. De Berti, *Tecnologia, modernità, immaginario urbano*, in L. Gandini (a cura di), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, Roma, Carocci, 2005, pp. 33-46 (in particolare pp. 35-37). Sul film si vedano anche F. Andreazza, *La rappresentazione della modernità in "Stramilano"*, in A. Del Gatto, U. di Toro (a cura di), *Metropoli. Estetica, arte, letteratura. Saggi in memoria di Francesco Ingo*, Verona, Ombre Corte, 2016, pp. 116-129; L. Quaresima, *Stramilano*, in G.P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Trento, Manfrini, 1990, pp. 238-240; G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001, pp. 101-102 e 131.

<sup>77</sup> Su questo tema si veda A. Righi, *Italian Reactionary Thought and Critical Theory. An Inquiry into Savage Modernities*, New York, Palgrave MacMillan, 2015.

<sup>78</sup> Su questi aspetti si veda P. Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 57-68.

<sup>79</sup> In altri casi viene specificato che la canzone è tratta "dal film *Za Bum*".

<sup>80</sup> L. Ramo, *La 'belle époque' del teatro leggero*, "Radiocorriere tv", a. xxxv, n. 33, 17-23 agosto 1958, pp. 10-11.

<sup>81</sup> Tra i successi *Za Bum* mi limito a citare, oltre alle canzoni già ricordate, *Primo bacio* (Mascheroni – Ramo), *Madonna bruna* (Mascheroni – Peppino Mendes), *Sogno*

*d'Hollywood* (Mascheroni – Ramo), *Giacinto* (Mascheroni – Za Bum), *Io ti voglio baciare* (Giuseppe Pietri – Buzà [Mario Mattoli]), *Non verrai. Canzone fox delle lucciole* (Nicola Moleti – Dino Falconi), *Astrakan, suol d'amore* (Nicola Moleti – Za Bum).

<sup>82</sup> “I toni umoristici, con la connessa libertà di combinazione ed invenzione linguistica ed il ricorso al *non-sense*, erano certamente adattabili alle esigenze di ritmi veloci, quali il *fox-trot*, la *rumba*, lo *swing*, che in quegli anni andavano diffondendosi, venendo quasi a costituire un fronte d’opposizione alla tradizionale musica melodica”. G. Lopez, G. Romeo, T. Timperi, *La canzone degli anni Trenta e Quaranta*, in G. Borgna, L. Serianni (a cura di), *La lingua cantata. L’italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, 1994, p. 16.

<sup>83</sup> A. Cecchi, *Attori italiani. La compagnia Za Bum n. 8*, “L’Illustrazione italiana”, a. LIX, n. 30, 24 luglio 1932, p. 118, ora in S. De Matteis, M. Lombardi, M. Somaré (a cura di), *Follie del varietà*, cit., p. 161.

<sup>84</sup> G. Nannini, *Artisti del nostro tempo. Il maestro Mascheroni*, “L’Eco del Cinema”, a. xvi, n. 2/171, febbraio 1938, p. 13.

<sup>85</sup> Lo dimostra la prima rilevazione compiuta sugli incassi degli spettacoli: s.i.a.e., *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933*, Bologna, Stabilimenti tipografici riuniti, 1935.

<sup>86</sup> Cfr. Camera di Commercio di Milano, registro ditte, n. 148957.

<sup>87</sup> La relazione del Consiglio di Amministrazione della società Suvini Zerboni è pubblicata nell’articolo *Problemi dell’industria del teatro*, “Il Popolo d’Italia”, a. xx, n. 237, 6 ottobre 1933, p. 4.

<sup>88</sup> Sulle vicende della Cines successive alla morte di Pittaluga si vedano R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, 2ª ed., Bologna, Persiani, 2009, pp. 124-129; V. Buccheri, *La crisi della Cines e il panorama produttivo*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. vi, Venezia- Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 107-127; A. Venturini, *La Società Anonima Stefano Pittaluga: dalla Banca Commerciale alla costituzione dell’ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche)*, in D. Felisini, L. Mazzei, D. Orecchia (a cura di), *La Cines Pittaluga e le altre. Modelli di produzione cinematografica tra le due guerre*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 3-19.

<sup>89</sup> F.S. [Filippo Sacchi], *Corriere di Cinelandia*, “Corriere della Sera”, a. LIX, n. 55, 6 marzo 1934, p. 5.

<sup>90</sup> Giuseppe Broglia, economista di vaglia, è un attivo promotore della politica economica del fascismo e senatore del Regno d’Italia. Cfr. M. Jesurum, *Broglia, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Istituto dell’enciclopedia italiana, Roma, 1972, disponibile online all’indirizzo: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-brogli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-brogli_(Dizionario-Biografico)/)> (consultato il 12 marzo 2024).

<sup>91</sup> Archivio di Stato di Forlì, Fondo Paulucci di Calboli, busta b 261, relazione riservata di Giuseppe Broglia a Paulucci, 28 gennaio 1935, p. 4.

<sup>92</sup> Ivi, p. 6.

<sup>93</sup> E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 178. La vicenda della Suvini Zerboni è analizzata nelle pagine 175-188.

<sup>94</sup> Ne sono interpreti, tra gli altri, rispettivamente Carlo e Ave Ninchi, Isa Pola, Rolandino Lupi, Alberto Sordi e Carlo Campanini, Vera Carmi, Andrea Checchi, Alberto Sordi, Olga Villi.

<sup>95</sup> Al riguardo, si vedano M. Cambiaghi (a cura di), *Il teatro di Garinei e Giovannini*, Roma, Bulzoni, 1999 e L. Garinei, M. Giovannini, *Quarant'anni di Teatro Musicale all'italiana*, Milano, Rizzoli, 1985.

<sup>96</sup> Un'ulteriore propaggine di *Za Bum* è costituita dal programma televisivo *Za-Bum*, trasmesso nella primavera 1964, in cui sono rievocati gli sketch del varietà con nuovi attori, comici e cantanti come Walter Chiari, Elio Pandolfi, Carlo Campanini, Ave Ninchi, Fred Bongusto e Tony Renis.

<sup>97</sup> Per una panoramica complessiva sul cinema in questa fase di transizione rimando a G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione" 1929-1945*, Roma-Bari, Laterza, 2009 e L. Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924-1933*, vol. iv, cit.

<sup>98</sup> Cfr. F. Savio, *L'umiltà del mestiere e il mestiere dell'umiltà. Colloquio con Mario Mattoli*, "Bianco e Nero", a. XVIII, n. 1, gennaio-febbraio 1977, pp. 38-76.