



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

Musica e cinema nel *Radiocorriere* durante il ventennio fascista

Relatore: Prof. Marco Cosci

Tesi di laurea di:

Cinzia Cerami

Correlatore: Prof. Elena Mosconi

N. Matricola 487458

Anno accademico 2025/2026

INDICE

Introduzione.....	3
Contesto storico: Italia fascista, sviluppo della radio e del cinema sonoro.....	4
La radio italiana come medium di massa negli anni trenta e Quaranta.....	7
Il Radiocorriere: nascita, diffusione e importanza culturale.....	9
Domande di ricerca e obiettivi della tesi.....	11
Metodologia: approccio sistematico all'analisi delle fonti primarie.....	13
 Capitolo 1. Nascita e sviluppo della radio italiana.....	18
1.1 Le origini della radiodiffusione.....	18
1.2 L'URI, il <i>Radio Orario</i> e il <i>Radiocorriere</i>	19
1.2.1 La nascita dell'Unione Radiofonica Italiana	19
1.2.2 Il <i>Radio Orario</i>	27
1.2.3 La nascita del <i>Radiocorriere</i>	34
 Capitolo 2. Analisi dei fascicoli del <i>Radiocorriere</i>	39
2.1 Criteri e metodo dell'analisi	39
2.2 <i>Radiorario</i> , n. 43, 20 ottobre 1929	40
2.3 <i>Radiocorriere</i> , n. 1, 5-11 gennaio 1930	44
2.4 <i>Radiocorriere</i> , n. 17, 27 aprile-3 maggio 1930	50
2.5 <i>Radiocorriere</i> , n. 20, 14-21 maggio 1933	56
2.6 <i>Radiocorriere</i> , n. 8, 17-23 febbraio 1935.....	65
2.7 <i>Radiocorriere</i> , n. 44, 30 ottobre-5 novembre 1938.....	73
2.8 <i>Radiocorriere</i> , n. 15, 6-12 aprile 1941	84
2.9 <i>Radiocorriere</i> , n. 27, 4-10 luglio 1943.....	90

2.10 Sintesi delle trasformazioni del <i>Radiocorriere</i>	98
2.10.1 Il pubblico.....	98
2.10.2 Il rapporto con la Chiesa.....	99
2.10.3 L'industria radiofonica italiana.....	100
2.10.4 La radio come oggetto.....	100
2.10.5 La guerra.....	101
Capitolo 3. Musica e cinema nel <i>Radiocorriere</i>.....	103
3.1 Il jazz nel <i>Radiocorriere</i> durante il ventennio fascista	105
3.2 Enzo Ferrieri nel <i>Radiocorriere</i>	123
3.2.1 I film d'eccezione e i festival.....	136
3.2.2 Le prove sperimentali e i documentari.....	138
3.2.3 Dalla critica cinematografica alla riflessione sul cinema.....	141
3.2.4 Il pubblico nella sala.....	141
3.2.5 Suono, musica e radio.....	142
3.2.6 Le interviste e le trasformazioni della scrittura.....	143
3.2.7 Ferrieri nel <i>Radiocorriere</i>	145
Conclusioni.....	148
Appendici.....	157
Appendice 1. Nota biografica su Enzo Ferrieri.....	157
Appendice 2. Elenco degli articoli di Enzo Ferrieri.....	158
Appendice 3. Trascrizione degli articoli di Enzo Ferrieri.....	160
Gli scritti sul cinema (1932-1934).....	160
Le interviste e la prosa d'arte (1934-1937).....	219
Bibliografia.....	237

INTRODUZIONE

Questo lavoro analizza il *Radiocorriere* durante il Ventennio, con l'obiettivo di esaminare il modo in cui la principale rivista radiofonica italiana costruì e mediò un discorso culturale sulla musica e sul cinema nel contesto del controllo politico esercitato dal regime fascista. L'analisi si concentra inoltre sulle scelte editoriali della rivista, con particolare attenzione alla programmazione musicale (opera, musica sinfonica, canzoni popolari ecc.) e al discorso sul cinema, soprattutto in relazione all'affermazione del sonoro e al ruolo della musica nelle colonne sonore dei film dell'epoca. Il *Radiocorriere* si distingueva dalle altre riviste contemporanee in quanto organo ufficiale dell'EIAR. Non si limitava infatti a comunicare al pubblico gli orari delle trasmissioni, ma ne mediava la ricezione, commentava i programmi e contribuiva a costruirne il valore culturale¹. Per la sua stessa natura di mezzo di comunicazione di massa, la radio agiva in quegli anni come nodo di connessione e, al tempo stesso, come strumento di persuasione pubblica dotato di un peso specifico. La sua funzione andava ben oltre la trasmissione di musica e di informazioni sul cinema: contribuiva infatti a perpetuare l'immagine di un paese guidato da un'autorità centrale, capace di orientare e mediare gusti e preferenze.

In questo contesto, riviste come il *Radiocorriere* costituivano un punto di riferimento per un pubblico che, più o meno consapevolmente, poteva essere indirizzato verso stili, repertori e temi maggiormente consoni agli orientamenti della cultura ufficiale. Le trasmissioni musicali, pur presentandosi come diversificate, tendevano così a riflettere precise linee culturali. Accanto a repertori più leggeri, che attingevano in diversa misura alla tradizione popolare, trovavano spazio forme di orchestrazione più elaborate, che presentavano significativi punti di contatto con le pratiche musicali adottate nelle colonne sonore cinematografiche dell'epoca².

¹ Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 45-48.

² Valentini P., *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 34.

Contesto storico: Italia fascista, sviluppo della radio e del cinema sonoro

Nel clima politico e simbolico dell'Italia fascista degli anni Trenta, il regime promosse un'interazione sempre più consapevole e sistematica tra le arti e la propaganda. Nel tentativo di delineare una concezione coerente della cultura, si consolidò progressivamente un articolato apparato di politica culturale, destinato a svolgere un ruolo fondamentale nel mettere in relazione dimensione estetica e orientamento ideologico³. La musica, insieme al cinema e alla radio, venne così ad assumere un valore non soltanto estetico, ma anche politico e sociale, configurandosi come mezzo e, in alcuni casi, come vero e proprio strumento per la costruzione e l'orientamento della partecipazione collettiva.

In questo contesto, la programmazione rispondeva a criteri di selezione piuttosto rigidi. L'obiettivo era esercitare un controllo accurato sui contenuti, preservando al tempo stesso una parvenza di spontaneità⁴. Canzoni patriottiche, arrangiamenti orchestrali di musiche per film e specifiche forme di programmazione radiofonica furono organizzati in modo da suscitare sentimenti di unità e disciplina, valori che il regime associava strettamente alla costruzione della moralità pubblica. Anche gli operatori del settore culturale, spesso legati a istituzioni ufficiali, entrarono in rapporto più o meno diretto con gli apparati della propaganda, contribuendo alla costruzione dell'immaginario nazionale. Tale partecipazione non fu necessariamente il risultato di un'adesione pienamente consapevole, ma poté svilupparsi anche attraverso pratiche professionali, reti istituzionali e forme di interlocuzione con gli ambienti preposti alla politica culturale e propagandistica⁵. Il tema della gioventù, ampiamente presente nei documenti e nei film del periodo, non costituiva soltanto un motivo di attrazione fondato sull'esaltazione della forza vitale, ma assumeva anche una funzione strutturante sul piano politico ed estetico. L'immaginario cinematografico, spesso caratterizzato da una forte enfasi sulla dimensione

³ Ben-Ghiat R., *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 112-115.

⁴ Monteleone F., *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti: 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976, pp. 89-93.

⁵ Salustri S., *Orientare l'opinione pubblica. Mezzi di comunicazione e propaganda politica nell'Italia fascista*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 63-65.

fisica, tendeva così ad associare il corpo giovane a ideali di forza, ordine e stabilità promossi dal regime ⁶. Allo stesso tempo, inni come *Giovinezza* condensavano in formule musicali il mito della rinascita e della fedeltà incondizionata ai valori proclamati dal fascismo⁷.

Si delineò così una rete di rimandi interni nella quale suono, immagine e parola concorrevano alla costruzione di una visione idealizzata dell'Italia. Parallelamente, furono create istituzioni e strutture specificamente destinate a promuovere all'estero un'immagine del paese moderna, colta e ordinata⁸.

Tra queste istituzioni vanno ricordati gli Istituti Italiani di Cultura, attivi in numerosi paesi europei e in diverse città americane, dove contribuirono alla diffusione del repertorio musicale italiano e alla promozione delle tournée delle orchestre nazionali⁹. Come ha osservato Fiamma Nicolodi nel suo studio sul ventennio fascista, la politica musicale del regime si tradusse anche in un sostegno sistematico a compositori quali Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti e Gian Francesco Malipiero, le cui opere ricorrevano nelle trasmissioni radiofoniche e sulle pagine del *Radiocorriere* come espressione di una modernità musicale «italiana», proposta in alternativa alle avanguardie europee¹⁰. Queste scelte non furono prive di contraddizioni. Le diatribe interne alle stesse istituzioni culturali testimoniano infatti l'esistenza di tensioni tra finalità propagandistiche ed esigenze di autonomia artistica. Gli Istituti Italiani di Cultura, pur presentandosi come luoghi deputati alla promozione dell'arte e della lingua italiane, finirono per costituire anche una rete di rappresentanza politica e di diplomazia culturale. Attraverso concerti, proiezioni cinematografiche ed esposizioni, tali istituzioni contribuirono a veicolare all'estero l'immagine di un'Italia colta, moderna e coesa.

Il loro compito non consisteva soltanto nella diffusione di iniziative artistiche e culturali, ma si inseriva in un più ampio intreccio tra cultura, economia e diplomazia, funzionale alla proiezione internazionale dell'ideologia e dell'immagine del regime. In questo senso, l'azione culturale non

⁶ Lanotte G., *Mussolini e la sua "orchestra": radio e musica nell'Italia fascista*, Civitavecchia, Prospettiva editrice, 2016, p.28.

⁷ Gola G., *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 8-12.

⁸ Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, op.cit., pp. 78-81.

⁹ Nicolodi F., *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p.12.

¹⁰ Ivi, pp.34-36.

rimaneva circoscritta ai confini nazionali, ma si estendeva all'estero secondo direttrici che tendevano a intrecciarsi con quelle della politica estera fascista.

Sul piano interno, il *Radiocorriere* occupava una posizione specifica all'interno del sistema mediatico fascista¹¹. La sua funzione non consisteva soltanto nel riportare il palinsesto radiofonico, ma nel renderne i contenuti leggibili, interpretarli e accompagnarli attraverso un articolato apparato editoriale. In questo modo, la rivista contribuiva a sollecitare forme di partecipazione collettiva e a orientare il gusto del pubblico¹². Il *Radiocorriere* traduceva dunque in una pratica di mediazione editoriale le più ampie finalità culturali della radio, partecipando insieme ad essa ai processi di orientamento culturale promossi dal regime.

Le dinamiche di controllo dell'informazione e, più in generale, di orientamento del gusto emergono con particolare evidenza nella selezione e nella pianificazione dei contenuti radiofonici e cinematografici. I criteri adottati non rispondevano infatti a valutazioni esclusivamente estetiche, ma si inserivano in logiche culturali e politiche condizionate dal potere. La programmazione radiofonica poteva così privilegiare brani di carattere patriottico, capaci di evocare immagini e valori consoni alla retorica del regime, mentre la produzione e la programmazione cinematografica tendevano a dare spazio a opere fondate su modelli morali e su una retorica dell'ordine.

Il palinsesto era organizzato secondo una precisa gerarchia di fasce orarie e generi: l'opera e i concerti sinfonici occupavano prevalentemente la programmazione serale – in genere tra le 20 e le 22 –, mentre i programmi di varietà, le trasmissioni sportive e le forme di intrattenimento leggero trovavano spazio soprattutto nelle ore pomeridiane. Tale gerarchia emergeva anche nell'impostazione grafica del *Radiocorriere*: ai programmi di maggiore rilievo erano riservati maggiore spazio editoriale e una veste tipografica più evidente. La valorizzazione di spettacoli caratterizzati da ampi organici

¹¹ Monticone A., *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia (1924-1945)*, Roma, Edizioni Studium, 1978, p.14.

¹² Isola G., *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 12-14.

strumentali o dalla presenza di interpreti presentati come esemplari contribuiva inoltre ad affermare l'idea di una cultura ordinata e «disciplinata», posta al servizio della collettività nazionale.

Il *Radiocorriere* svolgeva dunque una funzione che andava ben oltre quella di una semplice rivista informativa: attraverso la selezione, la presentazione e il commento dei programmi, contribuiva a mettere in relazione musica, comunicazione e propaganda. Le sue pagine davano particolare risalto a trasmissioni capaci di alimentare sentimenti di appartenenza collettiva e a programmi coerenti con l'immagine del paese promossa dal regime. L'interazione tra strategie di presentazione, forme di intrattenimento e ampiezza della diffusione contribuiva così a creare un contesto culturale nel quale musica e cinema potevano rafforzarsi reciprocamente, partecipando alla costruzione di un immaginario condiviso.

Sul piano cinematografico, lo Stato esercitava un controllo significativo, sostenendo produzioni e indirizzi culturali capaci di valorizzare miti nazionali, episodi storici e modelli coerenti con la rappresentazione del paese promossa dal regime. In questo contesto, la musica per film poteva assumere una funzione che andava ben oltre il semplice accompagnamento delle immagini, contribuendo a suscitare sentimenti di appartenenza, orgoglio nazionale e, in alcuni casi, forme di pathos collettivo. Le scelte orchestrali, i temi melodici e le modalità del loro impiego partecipavano così alla costruzione emotiva del racconto e potevano rafforzare l'adesione dello spettatore ai valori e ai modelli rappresentati sullo schermo¹³.

La radio italiana come medium di massa negli anni Trenta e Quaranta

La diffusione della radio in Italia conobbe una profonda trasformazione nel corso degli anni Trenta, quando il mezzo cessò progressivamente di essere una curiosità tecnica accessibile a pochi e praticata quasi come un passatempo occasionale¹⁴, per entrare sempre più stabilmente nella vita quotidiana

¹³ Gola G., *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp.12-14.

¹⁴ Anania F., *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004, pp. 29-30.

degli italiani. Gli apparecchi radiofonici si diffusero nelle abitazioni e negli spazi collettivi, modificando le pratiche di ascolto e, più in generale, le modalità attraverso cui cultura e politica venivano percepite e vissute.

Un ruolo centrale in questo processo fu svolto dall'EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche), nata nel 1927 dalla trasformazione dell'Unione Radiofonica Italiana (URI)¹⁵. L'ente costituiva il fulcro dell'apparato radiofonico nazionale: centralizzava la produzione, la programmazione e la diffusione dei contenuti, contribuendo a definire il modello organizzativo del nuovo spazio mediatico¹⁶. Tale centralizzazione non rispondeva tuttavia a esigenze esclusivamente tecniche e organizzative, ma si inseriva anche nella politica di controllo dei mezzi di comunicazione perseguita dal regime, che individuò nella radio uno strumento particolarmente efficace per orientare l'opinione pubblica e promuovere valori e rappresentazioni condivise.

La radio, per sua stessa natura, superava i confini della comunicazione scritta e poteva quindi raggiungere anche fasce della popolazione meno coinvolte dalla circolazione della stampa. Il numero degli abbonati continuò a crescere nel corso degli anni, parallelamente all'espansione della rete di trasmissione. Un dato particolarmente significativo compare nel numero natalizio del *Radiocorriere* del dicembre 1939: una pagina intera, intitolata «Aumento degli abbonamenti radiofonici», mostrava come il loro numero fosse passato da circa 27.000 nel 1924 a un milione nel 1939. Il titolo «I successi dell'EIAR – Un milione di abbonati» era inoltre accompagnato da un telegramma di congratulazioni inviato al duce dal presidente dell'EIAR, Giancarlo Vallauri¹⁷.

Le stazioni locali furono integrate in una rete progettata per ottenere entrambi gli obiettivi¹⁸. Le stazioni locali furono progressivamente integrate in una rete nazionale concepita per perseguire entrambi gli obiettivi: da un lato, portare informazione e intrattenimento anche nelle aree più

¹⁵ Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, op. cit. pp. 23-24.

¹⁶ Hibberd M., *The Media in Italy. Press, Cinema and Broadcasting from Unification to Digital*, Maidenhead, Open University Press, 2008, pp.42-44.

¹⁷ Monticone A., *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia (1924-1945)*, Roma, edizioni Studium, 1978, pp.39-40.

¹⁸ Gola G., *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp.12-14.

periferiche e nelle colonie radiofoniche; dall'altro, diffondere un messaggio unitario che tendeva a identificare la rete radiofonica con la voce stessa del paese.

La dimensione musicale del mezzo assunse rapidamente un ruolo centrale. La radio non offriva soltanto notiziari e programmi di varietà, ma apriva una vera e propria finestra sonora su un mondo in trasformazione, entrando nelle case come strumento di informazione, educazione e intrattenimento e contribuendo così a orientare l'immaginario e le pratiche di ascolto. Nel palinsesto degli anni Trenta e Quaranta emergeva una precisa gerarchia dei generi, nella quale trovavano ampio spazio la musica sinfonica, l'opera, la musica leggera e la canzone popolare. Tale articolazione non era priva di implicazioni culturali: la musica «colta» poteva essere presentata come espressione del prestigio culturale della nazione, mentre i repertori più popolari contribuivano a rafforzare forme di riconoscimento e appartenenza collettiva.

Radio e cinema partecipavano inoltre a un circuito di reciproca valorizzazione. Le musiche dei film potevano trovare una nuova circolazione attraverso la programmazione radiofonica, prolungandone la presenza oltre la sala cinematografica, mentre recensioni, presentazioni e anticipazioni contribuivano a orientare le aspettative del pubblico nei confronti delle nuove produzioni. Si delineava così uno spazio culturale nel quale musica, immagini e parola interagivano e si rafforzavano reciprocamente, all'interno di un sistema mediatico sempre più coinvolto nella costruzione e nella diffusione di rappresentazioni condivise della nazione¹⁹.

Il Radiocorriere: nascita, diffusione e importanza culturale

La rivista non assunse immediatamente il titolo di *Radiocorriere*. Nata nel 1925 come organo dell'Unione Radiofonica Italiana (URI) con il titolo *Radiorario*, si presentava inizialmente come un

¹⁹ Salustri S., *Orientare l'opinione pubblica. Mezzi di comunicazione e propaganda politica nell'Italia fascista*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 58-60.

bollettino destinato soprattutto a informare il pubblico sugli orari e sui contenuti delle trasmissioni. I primi fascicoli, contrassegnati come «Anno I» e corredati dall'indicazione puntuale delle date, riflettevano ancora questa funzione prevalentemente informativa²⁰. La rivista assunse il titolo *Radiocorriere* soltanto dopo il passaggio dall'URI all'EIAR, avvenuto nel 1927, nel quadro della conseguente riorganizzazione istituzionale. Il nuovo assetto trovò espressione anche nella definizione di *Radiocorriere* come «Settimanale dell'EIAR»²¹.

Il n. 8, datato 17–23 febbraio 1935 (Anno XI – Anno XIII dell'Era Fascista), recava ancora la dicitura «Settimanale dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche». L'abbonamento annuale costava 30 lire per l'Italia e le Colonie, ridotte a 25 per gli abbonati EIAR, e 70 lire per l'estero; il prezzo del singolo fascicolo era invece di 0,60 lire, poi aumentato a 0,70 lire nel 1938. Il presente studio prende in esame la pubblicazione nella sua cadenza settimanale. Fin dai primi anni, tuttavia, la rivista non svolse soltanto una funzione di guida ai programmi: le sue pagine ospitavano note critiche e brevi interventi dedicati alla musica e al teatro, delineando progressivamente il profilo di un settimanale che non si limitava a informare i lettori, ma ambiva anche a orientarne e formarne il gusto²². Pur essendo concepita per offrire agli abbonati una panoramica ordinata dei programmi trasmessi, la rivista mostrò fin dai primi numeri un'ambizione che andava oltre la semplice funzione di guida. Le sue pagine ospitavano note critiche, brevi riflessioni sulla musica e sul teatro e, con una certa frequenza, articoli di commento dedicati a temi e aspetti della vita culturale contemporanea.

Con il passaggio dall'URI all'EIAR nel 1927, la rivista consolidò il proprio ruolo all'interno del nuovo assetto istituzionale, divenendo di fatto la voce ufficiale della radiofonia di Stato. La sua funzione non si limitava più alla pubblicazione di orari e titoli delle trasmissioni, ma contribuiva alla costruzione di un linguaggio condiviso tra l'emittente e il suo pubblico, all'interno di un quadro politico e culturale che attribuiva alla radio un valore strategico.

²⁰ Ivi, pp.8-10.

²¹ Monteleone F., *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti: 1922-1945*. op.cit., pp. 20-22.

²² Isola G., *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Mondadori, 1998, pp.34-40.

La diffusione del *Radiocorriere* procedette parallelamente alla crescita degli abbonamenti radiofonici, fino a farne una presenza sempre più capillare nelle case italiane. Anche nei centri minori, la distribuzione postale contribuì ad ampliare la circolazione della rivista e, con essa, dei contenuti culturali e ideologici veicolati dall'EIAR. In questo senso, pur mantenendo una funzione informativa, il *Radiocorriere* divenne uno degli strumenti attraverso cui il regime cercò di orientare e rendere più omogeneo il panorama culturale nazionale.

La rivista costituisce dunque un osservatorio particolarmente significativo per indagare l'interazione tra pratiche culturali diffuse, indirizzi istituzionali e direttive ufficiali. Le rubriche dedicate alla musica e al teatro, insieme alle recensioni cinematografiche, mostrano infatti una notevole varietà di contenuti, pur inserendosi spesso entro logiche di selezione e di allineamento coerenti con il quadro culturale promosso dal regime.

Quelle pagine restituivano al lettore l'immagine di un'Italia moderna, disciplinata e partecipe della vita culturale del paese. Il *Radiocorriere* risulta significativo non soltanto per i contenuti che proponeva, ma anche per il ruolo di mediazione che svolgeva tra la produzione culturale regolata dalle istituzioni e la sua ricezione da parte del pubblico. La rivista contribuiva inoltre all'orientamento del gusto, proponendo criteri estetici e valori morali coerenti con la concezione della cultura promossa dal fascismo. Non era dunque soltanto un bollettino tecnico, ma uno strumento culturale che partecipava attivamente alla costruzione dell'immaginario nazionale²³.

Domande di ricerca e obiettivi della tesi

Questa ricerca nasce dal desiderio di indagare il ruolo che il *Radiocorriere* ha avuto nella creazione di un discorso culturale unificato sulla musica e il cinema durante il Ventennio, seguendo i dettami ideologici del regime fascista. Non si tratta solo di inquadrare la rivista come un luogo storico, ma

²³ Monteleone F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, op.cit., pp.89-90.

come uno spazio attraverso il quale la storia stessa potrebbe essere una mediazione della produzione culturale e del pubblico verso, per esempio, la guida simbolica. L'indagine è organizzata in tre aree focali sviluppate non come domande chiuse, ma piuttosto come traiettorie d'indagine. La prima area riguarda come il Radiocorriere sceglieva il materiale musicale e cinematografico in questa tradizione artistica; si interroga anche sui criteri di selezione, sui tipi di descrizione utilizzati e su come queste presentazioni influenzassero un'intera narrazione della realtà che si conforma secondo le orientazioni ideologiche del tempo. Il secondo punto di studio mette in evidenza la relazione tra le decisioni editoriali e la politica culturale del fascismo. L'obiettivo è identificare quanto la rivista imitasse o ridefinisse i principi della propaganda ufficiale nella produzione di informazioni. In altre parole esamina la distanza o lo spazio tra l'autonomia editoriale e la funzione ideologica, una tensione che deve prendere in considerazione contestualmente le rispettive mediazioni imposte dal controllo politico e dalla pratica giornalistica. Un terzo asse di riflessione riguarda la dimensione diacronica della rappresentazione²⁴. Come sono cambiati il linguaggio e lo stile del *Radiocorriere* durante il ventennio, come ha mantenuto la continuità e cosa è cambiato con i fattori politici e mediatici in evoluzione? La rivista sembra far parte di un intero organismo che cambiava costantemente man mano che la società e la comunicazione evolvevano, non un blocco individuale.

Metodologicamente, la ricerca adotta un approccio di lettura ravvicinata di numeri selezionati relativi a eventi culturali e politici rilevanti, completato da un'indagine panoramica dell'intero ventennio, giocando così il suo ruolo nell'istituzione della funzione pedagogica e ideologica del periodico. Descriverà anche il profilo degli autori e delle figure ricorrenti, con l'obiettivo di valutare quale immagine della cultura italiana abbiano creato nella diffusione. Infine, i risultati saranno collocati nel contesto di molte opere sulla politica culturale del fascismo e sulla storia dei media, e tenderanno di

²⁴ Cucco M., Di Chiara F., Richeri G., Noto P., *I "media industry studies" in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia"*, 3, 2019, pp.8-9.

interpretare ulteriormente la letteratura che affronta i temi di come la mediazione culturale sia venuta a esistere in quel periodo²⁵.

Metodologia: approccio sistematico all'analisi delle fonti primarie

L'accesso alle fonti digitalizzate – e in particolare alle edizioni storiche del *Radiocorriere* – costituisce oggi uno strumento fondamentale per chi intenda ricostruire in modo sistematico i processi di diffusione della musica e del cinema in Italia durante il Ventennio. Il valore di questi archivi risiede non soltanto nella possibilità di indagare aspetti della cultura del periodo fascista altrimenti difficilmente ricostruibili, ma anche nell'opportunità di esaminare la rivista nella sua veste originaria, osservandone il linguaggio editoriale, l'organizzazione dei contenuti e l'apparato iconografico. Un'analisi condotta nel tempo consente inoltre di individuare elementi di continuità e di trasformazione nelle scelte editoriali e di verificare le relazioni tra testi, immagini e programmazione radiofonica e cinematografica²⁶.

In questo senso, la consultazione diretta dei fascicoli consente di ricostruire la circolazione del discorso culturale e di osservare continuità e trasformazioni sul piano sociale e culturale, mettendo inoltre in evidenza le relazioni tra linguaggio giornalistico e retorica propagandistica. Gli strumenti digitali oggi disponibili permettono di affiancare due diverse modalità di analisi: da un lato, una lettura cronologica, utile a seguire lo sviluppo dei temi nel corso del tempo; dall'altro, una ricerca mirata per categorie o parole chiave – ad esempio programmi musicali, film storici o concerti sinfonici –, che consente di individuare ricorrenze, affinità e variazioni nelle scelte editoriali. L'integrazione di queste due prospettive permette così di confrontare l'emergere e l'evoluzione di

²⁵ Anania F., *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004, pp. 20-21.

²⁶ Hibberd. M., *The media in Italy. Press, cinema and broadcasting from unification to digital*, op. cit., pp.12-16.

temi specifici nel tempo e di verificare la presenza di regolarità, trasformazioni o discontinuità significative²⁷.

Il processo di analisi mette tuttavia in evidenza un aspetto spesso trascurato: la qualità stessa della digitalizzazione. Le scansioni ad alta risoluzione consentono infatti di conservare e osservare dettagli preziosi, come le didascalie delle immagini, le variazioni tipografiche e le modalità con cui vengono messi in risalto nomi di artisti, registi e interpreti. Questi elementi, apparentemente secondari, possiedono un significativo valore documentario, poiché permettono di cogliere le gerarchie visive e i meccanismi attraverso cui determinati protagonisti, repertori e temi venivano valorizzati all'interno del discorso culturale dell'epoca.

Anche gli strumenti di ricerca testuale integrati negli archivi digitali offrono possibilità rilevanti: consentono di individuare rapidamente parole chiave – ad esempio «colonna sonora», «programma radiofonico» o «compositore italiano» – e di misurarne la ricorrenza all'interno di un corpus esteso di fascicoli. Non si tratta soltanto di produrre dati quantitativi, ma di mettere tali dati al servizio di un'analisi qualitativa, capace di indagare le modalità attraverso cui la cultura fascista elaborò e consolidò forme ricorrenti di rappresentazione della musica e del cinema nei diversi media²⁸.

Nell'impostare la consultazione delle fonti, è opportuno definire con chiarezza il metodo di lavoro, precisando non soltanto i limiti cronologici dell'indagine, ma anche i criteri in base ai quali i materiali vengono inclusi o esclusi dall'analisi²⁹. Si potrebbe, ad esempio, circoscrivere l'indagine ai fascicoli pubblicati in corrispondenza di eventi politici particolarmente significativi – anniversari, celebrazioni, campagne militari e così via – per osservare in che modo il *Radiocorriere* mettesse in relazione momenti di forte intensificazione propagandistica e programmazione culturale. In alternativa, si potrebbe adottare un campionamento più regolare, selezionando, ad esempio, i fascicoli

²⁷ Monteleone F., *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti: 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976, pp. 36-37.

²⁸ Gola G., *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 28-29.

²⁹ Cucco M., Di Chiara F., Richeri G., Noto P., *I media industry studies in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", 3, 2019, pp. 5-9.

relativi a uno stesso mese in anni diversi, così da individuare eventuali tendenze cicliche o stagionali nella presenza di contenuti musicali e cinematografici. Una simile stratificazione dell'analisi consente di comprendere più chiaramente in che modo il regime integrasse i linguaggi artistici all'interno di forme ritualizzate di rappresentazione³⁰. Le fonti digitali rendono inoltre più agevole il confronto tra le pubblicazioni destinate al pubblico nazionale e i materiali prodotti per la circolazione all'estero o per finalità di promozione culturale. Alcuni archivi conservano, ad esempio, documentazione relativa alle attività degli Istituti Italiani di Cultura; il confronto con i contenuti del *Radiocorriere* può quindi mettere in evidenza eventuali differenze nella selezione e nella presentazione di repertori, artisti e produzioni, contribuendo a ricostruire le modalità attraverso cui l'immagine dell'Italia veniva adattata a pubblici e contesti differenti. Nel caso di film recensiti o di musiche cinematografiche trasmesse alla radio, l'analisi incrociata delle diverse fonti può inoltre consentire di verificare variazioni nelle forme di presentazione, nei testi di accompagnamento e nelle strategie di valorizzazione adottate nei diversi contesti.

Un'ulteriore possibilità metodologica consiste nell'affiancare all'analisi qualitativa strumenti di tipo quantitativo. Dati quali il numero delle occorrenze, la loro distribuzione cronologica, la presenza percentuale dei diversi generi o la frequenza con cui compaiono determinati compositori, interpreti e complessi musicali possono contribuire a verificare, precisare o mettere in discussione le ipotesi formulate attraverso la lettura diretta delle fonti. Un eventuale incremento dei riferimenti alle bande e ai complessi militari tra il 1938 e il 1940, ad esempio, potrebbe essere messo in relazione con il progressivo rafforzamento della retorica patriottica e militarista negli anni che precedettero e accompagnarono l'ingresso dell'Italia in guerra.

Anche il rapporto quantitativo tra repertori operistici, musica sinfonica, canzone popolare e relativi adattamenti orchestrali può offrire indicazioni utili sull'equilibrio, mai del tutto stabile, tra cultura «alta» e cultura di massa all'interno della politica editoriale del *Radiocorriere*. Analogamente,

³⁰ Anania F., *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004, pp. 20-21.

l'eventuale crescita delle menzioni di complessi militari potrebbe essere confrontata con le trasformazioni della politica estera fascista e con le contemporanee scelte iconografiche della rivista. L'analisi della frequenza relativa dei diversi repertori diventa così uno strumento per osservare nel tempo le gerarchie culturali e le strategie di mediazione adottate dal settimanale³¹.

La digitalizzazione offre inoltre un'ulteriore possibilità: quella di ricostruire e analizzare l'impaginazione originale della rivista. L'esame della disposizione delle fotografie rispetto ai blocchi di testo e ai titoli consente di osservare in che modo l'attenzione del lettore fosse orientata verso determinati contenuti. Anche le scelte grafiche – come il posizionamento degli attori principali in apertura di rubrica o dei direttori d'orchestra accanto agli annunci dei concerti – potevano contribuire a stabilire associazioni simboliche tra personalità artistiche, prestigio culturale e rappresentazione della nazione, inserendosi nelle più ampie strategie comunicative della rivista.

Dal punto di vista operativo, il lavoro sulle fonti digitali richiede un insieme essenziale di strumenti tecnici:

- software OCR in grado di riconoscere con sufficiente accuratezza il testo a stampa;
- sistemi di gestione bibliografica che consentano di archiviare estratti corredandoli di riferimenti precisi;
- strumenti o piattaforme che permettano di confrontare direttamente pagine appartenenti a fascicoli o edizioni differenti.

Resta tuttavia essenziale mantenere un atteggiamento critico nei confronti del mezzo digitale. Se la digitalizzazione garantisce maggiore accessibilità e rapidità di consultazione, essa può comportare anche problemi legati alla qualità della riproduzione, agli errori di riconoscimento del testo e, più in generale, alla perdita di alcune caratteristiche materiali dell'esemplare originale. Errori di scansione, omissioni o distorsioni grafiche possono condizionare l'interpretazione delle fonti se non vengono

³¹ De Benedictis A.I. (a cura di), *Musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Torino, EDT, 2004, pp.89-96.

individuati e corretti con attenzione. Per questa ragione, le citazioni testuali ricavate da archivi digitali dovrebbero essere verificate, quando possibile, su più esemplari o attraverso fonti indipendenti, così da garantire il rigore dell'analisi senza rinunciare ai vantaggi offerti dagli strumenti digitali.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al mio relatore Professor Marco Cosci e alla mia correlatrice Professoressa Elena Mosconi, per la preziosa guida, i consigli illuminanti, la pazienza e la costante disponibilità dimostrata durante tutto il percorso di ricerca e stesura di questa tesi. Grazie per i temi proposti nella mia più totale confusione, per aver stimolato il mio spirito critico e avermi guidato con competenza verso il traguardo finale anche con i dovuti richiami. È stato per me, insegnante full time in una scuola secondaria di Musica, molto faticoso affrontare l'attività didattica unitamente allo studio, ma sono orgogliosa di questa scelta, mi ha notevolmente arricchita come persona e, soprattutto, come docente.

CAPITOLO 1

Nascita e sviluppo della radio italiana

Le origini della radiodiffusione

Lo sviluppo tecnico e organizzativo dei mezzi di comunicazione costituisce uno dei tratti caratteristici del Novecento. Nel giro di pochi decenni si avviò infatti un processo che portò all'affermazione di nuovi strumenti di comunicazione di massa, destinati a incidere profondamente sulla cultura e sulla vita quotidiana di intere generazioni. Il Novecento, il cosiddetto «secolo breve»³², fu segnato da due conflitti di portata mondiale e dall'affermazione di un capitalismo fondato sulla produzione di massa di beni e servizi, accompagnato da ingenti investimenti economici e da un'intensa sperimentazione tecnologica. La nascita e la diffusione della radio vanno collocate nel quadro di queste più ampie trasformazioni economiche, sociali e tecnologiche, e in particolare nell'evoluzione dei sistemi di trasmissione, che favorì la progressiva organizzazione e crescita delle società radiofoniche. La storia della radiodiffusione in Italia può essere schematicamente divisa in cinque grandi momenti: il primo, dal 1924 al 1929, vide la radio soprattutto come strumento di evasione, la *boîte à musique*; il secondo, dal 1930 al 1934, vide progressivamente acquistare spazio, accanto alla funzione di intrattenimento, quelle di informazione e di educazione; il terzo, dal 1935 al 1939, vide il servizio radiofonico posto completamente al servizio della propaganda fascista; il periodo della guerra, fra il 1940 e il 1945, durante il quale la radio fu usata soprattutto come mezzo di informazione e di mobilitazione per il conflitto in corso; infine, il periodo fra il 1946 e il 1954, che non riguarda l'argomento della tesi, durante il quale la radio divenne strumento della ricostruzione e della coesione civile del Paese.

³² E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1995. L'espressione delimita il Novecento fra lo scoppio della prima guerra mondiale e il crollo dell'Unione Sovietica.

All'inizio degli anni Venti, gli appassionati di radiodiffusione costituivano ancora uno sparuto gruppo di radioamatori distribuiti sul territorio italiano. La radio, talvolta indicata colloquialmente come *boîte à musique*, era circondata da un'aura di eccezionalità: nell'immaginario comune appariva quasi come un oggetto magico, capace di far giungere a distanza voci e musica. Nel giro di pochi anni sarebbe tuttavia diventata una presenza sempre più familiare nella vita quotidiana.

In questa prima fase furono dunque in pochi a sperimentare il piacere di ascoltare trasmissioni provenienti dalle stazioni di altri paesi europei – in particolare Francia, Germania e Gran Bretagna –, dove la radiodiffusione aveva raggiunto uno stadio di sviluppo più avanzato. Nel 1923 le principali emittenti straniere effettuavano già trasmissioni regolari, seguite da un pubblico in rapida crescita; parallelamente si sviluppava l'industria degli apparecchi riceventi e si affermavano le grandi imprese internazionali del settore radiofonico.

In Italia, al contrario, il fenomeno era ancora agli inizi. Le notizie sulla «telefonia senza fili» erano frammentarie e poco diffuse; gran parte della popolazione ne ignorava l'esistenza e anche la stampa vi dedicava un'attenzione ancora occasionale. Progressivamente, tuttavia, iniziarono a circolare i primi apparecchi radioriceventi importati dall'estero e il pubblico italiano cominciò ad avvicinarsi a questa nuova tecnologia, destinata a trasformare profondamente le forme della comunicazione.

Nata come innovazione tecnica accessibile soprattutto a una ristretta fascia di appassionati, in larga parte appartenenti ai ceti più abbienti, la radio divenne progressivamente uno dei mezzi caratteristici della nascente società di massa. Nel corso degli anni Trenta, la sua crescente diffusione si intrecciò così con i processi di urbanizzazione, con la trasformazione delle pratiche quotidiane e con la formazione di nuovi modelli culturali e nuovi immaginari collettivi.

L'URI, Il Radio Orario e Il Radiocorriere

1.2.1 La nascita dell'Unione Radiofonica Italiana

La prima legge sulle radiocomunicazioni, promulgata il 30 giugno 1910¹, riservava allo Stato la facoltà di concedere ai privati la gestione dei relativi servizi, entro limiti e forme di controllo ben definiti². La principale preoccupazione, legata al fatto che le prime forme di radiofonia e telefonia erano state utilizzate soprattutto in ambito militare, consisteva nel tutelarne proprio l'impiego militare, anche a scapito degli usi privati. Il modello americano considerò quasi fin da subito il nuovo mezzo di comunicazione di massa come un'attività commerciale, legata dapprima alla vendita degli apparecchi radiofonici e, una volta consolidato il mercato, alla pubblicità. Il modello europeo si sviluppò invece secondo criteri differenti, affermandosi prevalentemente come «servizio pubblico», sottoposto al monopolio diretto o indiretto dello Stato e finanziato anche attraverso tasse o canoni di abbonamento. Si delinearono così due diverse concezioni della radio: da un lato, il sistema privato dei *network*, tipico degli Stati Uniti; dall'altro, un modello orientato al monopolio pubblico, adottato in Gran Bretagna e in gran parte dell'Europa, al quale si conformò anche l'Italia³.

In questo contesto emerse con particolare forza la figura di Guglielmo Marconi, inventore e imprenditore già pienamente inserito nei circuiti internazionali della finanza e dell'industria, attorno al quale si raccolsero gruppi e società interessati a ottenere dal governo le concessioni necessarie per organizzare i servizi radiofonici. Il confronto tra questi interessi privati, le pressioni esercitate dalle società straniere e la volontà dello Stato di mantenere il controllo su un mezzo ritenuto strategico segnò profondamente la fase iniziale della radiofonia italiana.

Il 6 ottobre 1924 ebbero inizio in Italia le trasmissioni radiofoniche rivolte al pubblico, effettuate dall'Unione Radiofonica Italiana (URI), società nata, dopo una serie di accordi e trattative, dalla fusione di due imprese: la Radiofono, con sede a Roma, e la SIRAC. Entrambe annoveravano tra i propri azionisti non soltanto alcune delle maggiori aziende italiane produttrici di apparecchiature telefoniche e telegrafiche, ma anche industrie straniere, come la Western Electric italiana. La

¹ Legge 30 giugno 1910, n. 395, con regolamento esecutivo approvato con R.D. 1° febbraio 1912, n. 227.

² Cfr. A. Monticone, *op. cit.*

³ Cfr. F. Monteleone, *op. cit.*

dirigenza di questi gruppi intratteneva inoltre stretti rapporti con Agnelli e con la Fiat⁴, anche attraverso la figura dell'ingegnere Enrico Marchesi, presidente della Radiofono-Società Italiana⁵ ed esponente di rilievo dell'industria, della finanza e della cultura torinese.

L'Italia arrivava tuttavia in ritardo rispetto allo sviluppo del *broadcasting*⁶ negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e nel resto d'Europa. Erano già in funzione circa mille stazioni trasmittenti: in Germania operavano otto emittenti e un centinaio di fabbriche di apparecchi radiofonici, mentre la British Broadcasting Company era passata dai 7.690 abbonati del 1922 ai 400.000 dell'anno successivo. Anche in Belgio, nei Paesi Bassi, in Danimarca, nell'Unione Sovietica, in Cecoslovacchia e in altri paesi europei i servizi di radiodiffusione si erano ormai consolidati. Parallelamente migliorava la qualità dei programmi: in Gran Bretagna e in Francia, per limitarci al contesto europeo, erano già state realizzate le prime trasmissioni radioteatrali, scolastiche e sportive. Anche la stampa dedicava uno spazio crescente alle possibilità offerte dalla radiofonia nel mondo.

Il 30 maggio 1924 Marconi riuscì a trasmettere il primo messaggio fonico dalla Gran Bretagna all'Australia. L'impresa, se da un lato alimentava l'orgoglio di quanti celebravano il «genio italico», dall'altro rendeva ancora più evidente il contrasto con la situazione della radiofonia italiana. Le difficoltà incontrate sia nella produzione degli apparecchi sia nella soluzione dei problemi tecnici legati alla particolare conformazione geografica dell'Italia finivano infatti per ostacolare le ambizioni di prestigio tecnologico internazionale coltivate dal nuovo potere politico. Il ritardo dipendeva in larga misura anche dal basso tenore di vita di ampi settori della popolazione italiana, che partecipavano in maniera fortemente disomogenea – sia sul piano sociale sia su quello geografico – ai processi di industrializzazione in corso. Non stupisce pertanto che, in questa prima fase, soltanto

⁴ Per i complessi accordi societari che portarono alla nascita dell'URI, cfr. A. Monticone, *op. cit.*, cap. I, «La radio di élite: l'URI».

⁵ Ibidem.

⁶ Con *broadcasting* si intende la trasmissione da una singola sorgente a un vasto pubblico di ricevitori. Il termine deriva dal lessico agricolo e indica la semina «a ventaglio»: da *broad*, «ampio», e *cast*, «gettare».

alcune categorie di imprenditori e determinati settori dell'amministrazione statale facessero delle radiocomunicazioni uno strumento stabile della propria attività.

L'identificazione delle origini della radiodiffusione italiana con l'affermazione del potere fascista – comune tanto alle interpretazioni celebrative del Ventennio quanto a parte della pubblicistica successiva alla caduta del regime – richiede tuttavia alcune precisazioni ⁷. Nel valutare l'organizzazione del sistema radiofonico italiano non bisogna infatti dimenticare che l'intera esperienza europea degli anni Venti fu caratterizzata da un forte intervento dello Stato nel nascente *broadcasting*. Molti governi avevano favorito la concentrazione delle compagnie radiofoniche mediante concessioni, privilegi ed esclusive; nel continente europeo si era quasi ovunque consolidato un sistema di radiodiffusione sottoposto al controllo statale, anche in paesi caratterizzati da regimi politici differenti e da condizioni più favorevoli di quelle italiane allo sviluppo della radiofonia. È quindi probabile che tali precedenti abbiano influito sulle scelte operate in Italia, senza che a ogni aspetto di questo processo debba essere necessariamente attribuita una specifica matrice fascista. Si dovette infatti attendere diversi anni prima che si delineasse una vera e propria politica radiofonica del regime. Ciò non toglie che il clima politicamente incandescente nel quale nacque la radio italiana contribuì almeno a determinare ciò che essa non avrebbe dovuto essere: un mezzo libero di espressione.

La crisi Matteotti pose in termini drammatici alla dirigenza fascista il problema del controllo dell'opinione pubblica, dando avvio all'escalation repressiva che trovò nel discorso di Mussolini del 3 gennaio 1925 una delle sue manifestazioni più evidenti. Dopo il delitto Matteotti⁸, la libertà di stampa fu uno dei primi bersagli della reazione fascista. La campagna condotta dai giornali di opposizione contro il governo spinse Mussolini a rendere operativo il decreto sulla stampa, pubblicato

⁷ Cfr. A. Papa, *Storia politica della radio in Italia*, vol. I, *Dalle origini agli anni della crisi economica (1924-1934)*, Napoli, Guida, 1978.

⁸ Giacomo Matteotti, deputato socialista e tra i principali oppositori del fascismo, nel discorso parlamentare del 30 maggio 1924 denunciò le violenze, le intimidazioni e i brogli compiuti durante le elezioni. Fu rapito e ucciso da una squadra fascista il 10 giugno 1924; il corpo venne ritrovato il 16 agosto dello stesso anno.

nella *Gazzetta Ufficiale* l'8 luglio 1924, che attribuiva ai prefetti poteri molto ampi, fino alla possibilità di sopprimere le testate. Il provvedimento segnò il passaggio dalla violenza intimidatoria e squadrista a una repressione dell'opposizione politica e giornalistica progressivamente istituzionalizzata.

Il giro di vite impresso da Mussolini nel luglio 1924 attraverso la legislazione sulla stampa, dalla quale anche i notiziari radiofonici sarebbero dipesi, ebbe conseguenze dirette sul settore dell'informazione radiofonica. A ciò si aggiunsero le rigide misure sulla radiodiffusione emanate nell'agosto successivo e quelle contenute nel Regio decreto del 14 dicembre 1924, che limitò a una sola agenzia, designata dal governo, la possibilità di fornire informazioni esenti dal visto preventivo dell'autorità politica. Il controllo fu tale che neppure all'URI, la cui fedeltà politica non era in discussione, fu consentito di disporre di una propria agenzia radiotelegrafica di informazioni. L'agenzia designata fu la Stefani, divenuta una diretta emanazione del regime fascista sotto la direzione di Manlio Morgagni⁹.

Non fu tuttavia la crisi Matteotti a determinare l'indirizzo, già in atto, verso il monopolio, né il clima politico a essa legato può essere considerato l'unica causa dell'assetto assunto dalla radiofonia italiana. È significativo, ad esempio, che la legislazione istitutiva del servizio di radioaudizioni non prevedesse un'ingerenza diretta del governo nella formazione e nella realizzazione dei programmi¹⁰. Non a caso, quando nell'ottobre 1924 il ministro Ciano propose alla Presidenza del Consiglio di utilizzare a fini di propaganda politica le ore messe a disposizione dall'URI, la proposta non ebbe seguito. Affermare semplicemente, come è stato spesso fatto, che la radio italiana «nacque fascista» rischia dunque di non restituire la complessità delle diverse fasi attraverso cui il nuovo mezzo fu progressivamente inserito nell'organizzazione del consenso durante la dittatura. Il suo utilizzo sistematico da parte del potere politico fu infatti più lento e incerto di quanto generalmente si ritenga.

⁹ Manlio Morgagni, collaboratore del *Popolo d'Italia* fin dal 1915 e fedele seguace di Mussolini, dopo l'avvento del fascismo estese la propria attività nel campo dell'informazione, dirigendo l'Agenzia Stefani. Il 25 luglio 1943, appresa la notizia della caduta di Mussolini, si tolse la vita.

¹⁰ Cfr. A. Papa, *op. cit.*

L'URI si collocava comunque all'interno di un assetto istituzionale nel quale interessi industriali e controllo statale risultavano strettamente intrecciati. Lo Stato aveva concesso alla società, di recente costituzione, la facoltà di gestire le comunicazioni via radio, che per legge rimanevano riservate all'autorità pubblica.

Un passaggio decisivo si era avuto con il decreto-legge dell'8 febbraio 1923, che aveva segnato un distacco dai principi generali affermati nel 1910, in epoca giolittiana: dal generico controllo pubblico si passava a una più stretta vigilanza politica. Il provvedimento non configurava ancora una compiuta politica radiofonica di regime, ma il percorso intrapreso conduceva in quella direzione. Il decreto del 1923 riservava infatti allo Stato l'impianto e l'esercizio delle comunicazioni mediante onde elettromagnetiche, pur lasciando al governo la facoltà di concederne l'esercizio a soggetti privati. Si affermava così il principio secondo cui la radio, pur potendo coinvolgere operatori privati, rientrava nell'ambito dei servizi di pubblica utilità sottoposti alla vigilanza dello Stato. È in questo contesto che si collocano le origini del modello italiano: una radio concepita non come libero mercato di emittenti, ma come servizio pubblico centralizzato, orientamento che sarebbe stato progressivamente accentuato dal regime fascista.

Per i radioascoltatori il costo del servizio rimaneva molto elevato, tanto da scoraggiare chi non disponeva di un reddito medio-alto. Ogni abbonato doveva versare all'URI un canone di 90 lire, anticipatamente per un biennio, per poter usufruire di poche ore di trasmissione al giorno. La spesa risultava quindi gravosa e difficilmente sostenibile, in particolare per ampi settori della piccola borghesia impiegatizia¹¹.

Le trasmissioni dell'Unione Radiofonica Italiana cominciarono nell'ottobre 1924. Nei primi mesi la radio attraversava ancora una fase sperimentale: le trasmissioni occupavano poche ore della giornata, inizialmente concentrate nelle due ore serali comprese tra le 20.30 e le 22.30. Gli addetti erano

¹¹ Al canone si aggiungevano la tassa per il possesso dell'apparecchio e il bollo. Cfr. ISTAT, *Coefficienti per tradurre valori monetari dal 1861 in valori del 2025*. Coefficiente relativo al 1924: 2177,856. 100 lire del 1924 corrispondono pertanto a circa 112,48 euro del 2025.

chiamati a risolvere giorno dopo giorno problemi tecnici e organizzativi, mentre mancava ancora un organo di informazione specificamente dedicato ai programmi. In questa prima fase venivano trasmessi soprattutto brani d'opera e di canto lirico, più agevoli da diffondere rispetto alle esecuzioni affidate a grandi complessi orchestrali, mentre si preparavano progressivamente nuove attività radiofoniche.

La musica occupava dunque una posizione centrale nelle prime trasmissioni e avrebbe continuato a farlo a lungo. Accanto a essa, tuttavia, la radio cominciò presto a diffondere anche notizie, assumendo una funzione fondamentale e, per sua natura, politicamente sensibile. Il controllo e la gestione delle informazioni trasmesse dal nuovo mezzo divennero quindi una questione di primaria importanza. L'URI si serviva inizialmente dell'agenzia di informazioni «Radio Nazionale» per i propri bollettini radiotelegrafici, sottoposti comunque a una stretta vigilanza governativa; fu tuttavia presto stabilito che l'unica agenzia autorizzata a fornire notizie alla radio fosse l'Agenzia Stefani, canale ufficiale utilizzato dall'Ufficio stampa del governo e, successivamente, dal Sottosegretariato e dal Ministero della Stampa e della Propaganda per diffondere il punto di vista di Mussolini e del suo governo. In questo modo il controllo sull'informazione radiofonica poteva essere esercitato tanto sul piano interno quanto su quello internazionale¹².

Per circa due anni l'URI trasmise fedelmente i notiziari Stefani. Nel settembre 1926, quando la società radiofonica chiese l'autorizzazione a estendere il proprio servizio includendo nei notiziari serali informazioni tratte dai giornali e non presenti nei bollettini dell'agenzia, il governo concesse il permesso senza particolari difficoltà, dal momento che le fonti utilizzabili erano comunque sottoposte a controllo. Si trattò essenzialmente di un miglioramento tecnico e redazionale dei notiziari, che cominciarono così a prevedere anche una certa elaborazione giornalistica.

¹² N. Tranfaglia, «Radio e fascismo: il caso di “Radio Orario”», in L. Parola (a cura di), *E poi venne la radio. Radio Orario 1925-1929*, Roma, RAI-ERI, 1999, pp. 38-44.

In questa prima fase non emergono ancora operazioni tali da configurare una funzione sistematicamente persuasiva della radio: il governo fascista mostrò infatti cautela e incertezza rispetto alle potenzialità propagandistiche del nuovo mezzo. Le possibilità offerte da questa nuova tecnologia per la gestione e la diffusione delle idee non furono immediatamente comprese, almeno nei primi anni, né da Mussolini né dai suoi collaboratori più stretti, come Costanzo Ciano. Nei programmi trasmessi dall'URI si coglie chiaramente questa iniziale difficoltà nel concepire la radio come strumento attivo di propaganda: se da un lato era evidente il controllo esercitato dal regime attraverso la struttura dell'ente e la gestione monopolistica delle notizie, dall'altro mancava ancora un intervento sistematico volto alla costruzione e alla promozione di specifici modelli culturali e ideologici. In altri termini, fra il 1924 e il 1928 la radio rappresentò per il regime soprattutto un mezzo da controllare, non ancora uno strumento da utilizzare razionalmente ai fini della propaganda¹³.

La musica costituiva la grande protagonista dei programmi dell'URI: vi trovavano spazio repertori diversi, dalla musica classica a quella leggera, dall'opera alla produzione concertistica. Durante queste trasmissioni, l'attenzione dei tecnici era rivolta soprattutto al perfezionamento dell'acustica e al potenziamento dell'emissione. I concerti dei primi anni raggiunsero livelli considerevoli per la qualità dei programmi musicali, la scelta degli artisti e dei direttori e la chiarezza della trasmissione. In quegli anni la radio si rivolgeva ancora anche a un pubblico europeo e internazionale, soprattutto in occasione di serate speciali nelle quali, spesso prendendo spunto da ricorrenze legate a grandi artisti, venivano proposte ai radioascoltatori italiani e stranieri esecuzioni di particolare impegno, accompagnate e intervallate da brevi commenti esplicativi. In questa fase la musica svolse indubbiamente una delle principali funzioni culturali ed educative della radio italiana.

La sua rilevanza appare ancora più evidente se confrontata con il progressivo impoverimento e assoggettamento al regime di altre forme di diffusione culturale: l'ampiezza di vedute che caratterizzava alcune scelte musicali risultava infatti sempre meno praticabile in altri ambiti artistici

¹³ A. Monticone, *op. cit.*, p. 16

e nell'editoria. Diversa era la situazione dei programmi culturali non musicali, che comprendevano una vasta gamma di servizi e argomenti. Non si può tuttavia sostenere che l'obiettivo di proporre contenuti culturali in forme accessibili e gradevoli fosse pienamente raggiunto: nonostante gli sforzi compiuti in questa direzione, tali programmi mostravano spesso una certa limitatezza di orizzonti. I temi trattati – sia quelli scelti da Radio Roma, maggiormente orientati verso la romanità, sia quelli proposti da Radio Milano, più inclini all'esaltazione della nazione – riflettevano in larga misura la cultura umanistica della piccola borghesia italiana, fondata sull'adesione a valori patriottici e moralistici e caratterizzata da conformismo sociale, bisogno di sicurezza, rispetto dell'autorità e ricorso a forme espressive spesso retoriche¹⁴.

1.2.2 Il *Radio Orario*

Il 18 gennaio 1925, a poco più di tre mesi dalla prima trasmissione radiofonica, uscì il primo numero del settimanale *Radio Orario*, organo ufficiale dell'Unione Radiofonica Italiana, pubblicato ogni sabato e destinato principalmente a riportare i programmi radiofonici. Il 30 gennaio 1926, con il n. 5 della seconda annata, la redazione si trasferì a Milano al seguito della Direzione generale dell'URI e il periodico assunse il titolo *Radorario*. Direttore responsabile era l'ingegnere Raoul Chiodelli¹⁵, già membro del consiglio di amministrazione della Società Italiana Radio Audizioni Circolari (SIRAC), una delle maggiori azioniste dell'URI.

Il primo numero di *Radio Orario*, composto di 24 pagine, riportava in apertura un testo intitolato «Ai lettori», nel quale venivano presentati in poche righe gli intenti del giornale¹⁶:

¹⁴ Per una più approfondita definizione della cultura piccolo-borghese come terreno di affermazione del fascismo, cfr. L. Salvatorelli, *Nazionalfascismo*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1977, pp. 15-16.

¹⁵ Sulla piena adesione di Chiodelli al fascismo, cfr. *L'attività dell'ELAR nell'esercizio 1938*, cap. «La radio al servizio del regime», cit. in A. Monticone, *op. cit.*, cap. III, nota 76.

¹⁶ «Ai lettori», *Radio Orario*, a. I, n. 1, 18 gennaio 1925, p. 1.

Radio Orario sorge con lo scopo di fornire i programmi delle Stazioni Italiane e delle Stazioni Europee trasmettitori di radiodiffusione circolare che possono essere udite in Italia.

Quale organo ufficiale dell'Unione Radiofonica Italiana aggiungerà qualche nota informativa sulle linee programmatiche dell'URI, a volte qualche breve cenno biografico degli Artisti che contribuiranno alle trasmissioni e infine, ogni tanto, un articolo di carattere non tecnico sulla radiofonia.

Questo è il programma del "Radio Orario". È modesto, ma speriamo che nel suo svolgimento il nuovo periodico troverà il favore del pubblico.

Per raggiungere tale scopo, che costituisce la nostra massima ambizione, gradiremo moltissimo consigli, richieste e proposte da parte dei lettori, sia per quanto riguarda il Radio Orario, sia per quanto si riferirà all'URI; faremo perciò una rubrica speciale dal titolo "Corrispondenza coi lettori".

Il messaggio era semplice e diretto e rifletteva l'idea della radio come strumento di comunicazione destinato a un pubblico potenzialmente ampio. Il nuovo periodico si proponeva infatti di aggiungere ai programmi soltanto «qualche nota informativa», «a volte qualche breve cenno biografico degli Artisti» e, «ogni tanto», un articolo di carattere non tecnico sulla radiofonia. La prudenza con cui venivano presentate queste finalità mostra come, almeno inizialmente, la funzione informativa rimanesse nettamente prevalente.

Fino al 1930, anche dal punto di vista grafico, la rivista si presentò soprattutto come una raccolta di programmi nazionali ed esteri, accompagnata da illustrazioni e rubriche dedicate ai diversi aspetti della radiofonia. Prevaleva il tentativo di soddisfare la curiosità dei primi ascoltatori e, nello stesso tempo, di promuovere la conoscenza del nuovo mezzo. Nelle prime pagine compariva la rubrica tecnica «Tra antenne e circuiti»¹⁷, che precedeva la presentazione dei programmi italiani e stranieri e proponeva brevi approfondimenti su specifiche questioni tecniche. Seguiva un «Corso elementare di

¹⁷ Le rubriche indicate ricorrono con continuità nei fascicoli di *Radio Orario* e del *Radiorario*, soprattutto nelle annate 1925-1927, consultabili negli archivi digitali di Rai Teche e di Internet Archive.

radiotecnica», curato dall'ingegnere Alessandro Banfi, che può essere considerato una precoce esperienza di didattica a distanza e testimonia l'uso complementare della radio e della carta stampata: le lezioni trasmesse via radio erano infatti precedute dalla pubblicazione dei testi e dei disegni necessari a seguirle.

La rivista ospitava inoltre la rubrica fissa «Notizie radio», dedicata agli sviluppi tecnici della radiofonia internazionale, mentre particolare rilievo assumeva la «Consulenza tecnica». Gradualmente migliorò anche la veste tipografica, che rimase tuttavia piuttosto essenziale e accompagnata da un apparato illustrativo ancora limitato. Inizialmente le immagini erano dedicate soprattutto agli apparecchi radiofonici, che avrebbero progressivamente lasciato spazio a fotografie di artisti e personalità. Il settimanale mostrò comunque fin dalle origini una certa attenzione alla propria dimensione visiva, come testimonia il concorso bandito fra gli artisti italiani per scegliere il miglior bozzetto a colori destinato alla nuova copertina del *Radio Orario*¹⁸.

La lettura di *Radio Orario* consente inoltre di seguire il progressivo interesse del regime per il nuovo mezzo di comunicazione. Un primo tentativo di far ascoltare agli italiani un discorso di Mussolini ebbe luogo già nel marzo 1924, in occasione del quinto anniversario della fondazione dei Fasci di combattimento.

La nomina di Costanzo Ciano¹⁹ a ministro delle Poste e dei Telegrafi segnò una svolta nelle iniziative della Radiofono. Il nuovo ministro delle Comunicazioni guardava con particolare favore al gruppo Marconi e, sebbene non fosse ancora pienamente consapevole delle potenzialità politiche della radio, mostrava un forte entusiasmo per le possibilità spettacolari offerte dal nuovo mezzo. Fu sua l'idea di affidare alla Radiofono la trasmissione di un discorso che Mussolini avrebbe pronunciato al teatro Costanzi il 25 marzo 1924. Doveva trattarsi poco più che di un esperimento, volto anche a

¹⁸ Le proposte furono oltre cinquecento. Risultò vincitore Piero Bernardini, al quale furono assegnate cinquemila lire. La composizione, che ricordava una vetrata, venne pubblicata sulla rivista. Cfr. G. Isola, in *L'immagine del suono. I primi vent'anni della radio italiana*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 92.

¹⁹ G. Santomassimo, «Ciano, Costanzo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981.

impressionare il capo del governo. Fu installato rapidamente un impianto proveniente dalla Gran Bretagna, ma le apparecchiature non funzionarono e la trasmissione dovette essere immediatamente interrotta²⁰.

Ciano continuò comunque a promuovere il perfezionamento tecnico della radiofonia e a considerare le possibilità di un suo impiego propagandistico. Si dovette attendere il 4 novembre 1926: *Radio Orario*²¹ annunciò, a pagina 6 del n. 10 del 31 ottobre, che «il 4 novembre prossimo venturo la sua stazione di Roma trasmetterà il discorso che Sua Eccellenza il Presidente del Consiglio Benito Mussolini pronuncerà al teatro Costanzi per l'anniversario della Vittoria»²².

Questa volta i problemi tecnici furono superati e molte decine di migliaia di italiani poterono ascoltare nelle proprie case la voce di Mussolini, che in quella circostanza invitava i suoi oppositori a prendere atto della vittoria del fascismo. Con il progressivo rafforzamento del controllo esercitato dalla dittatura sui mezzi di comunicazione – dai quotidiani ai settimanali, fino al cinema – simili interventi divennero sempre più frequenti. Parallelamente si consolidò il culto del Duce, appellativo con il quale Mussolini veniva ormai abitualmente indicato, mentre i suoi discorsi sulla battaglia del grano, sui Patti Lateranensi, sul plebiscito del 1929 e su numerosi altri temi raggiungevano attraverso la radio un pubblico sempre più ampio.

Aumentarono anche i notiziari di regime, fondati sulle informazioni dell'Agenzia Stefani e dell'Ufficio stampa del governo. La dirigenza fascista divenne progressivamente più consapevole dell'utilità propagandistica della radio e, di conseguenza, dell'importanza di controllare e ampliare l'informazione diffusa attraverso il mezzo. L'incremento dei notiziari radiofonici rispondeva tuttavia anche a richieste provenienti dagli stessi ascoltatori, come dimostra il referendum promosso da *Radio*

²⁰ N. Tranfaglia, «Radio e fascismo: il caso di “Radio Orario”», cit., pp. 38 ss.

²¹ Fino al 1930 il periodico si intitolò prima *Radio Orario* e poi *Radiorario*; negli archivi Rai i fascicoli sono generalmente riuniti sotto la denominazione *Radiocorriere*. Negli stessi archivi è presente anche *Segnale Orario*, pubblicato durante la Repubblica Sociale Italiana.

²² *Radio Orario*, a. II, n. 10, 31 ottobre 1926, p. 6.

Orario il 12 febbraio 1927²³ fra gli abbonati. Il trafiletto che lo annunciava, pubblicato ripetutamente sulla rivista con il titolo «Radio referendum», recitava:

Si dice che “de gustibus non est disputandum”. Questa disputa è invece utile e necessaria per la radio. Noi abbiamo bisogno di conoscere con precisione gusti e tendenze del nostro vasto pubblico per sempre meglio accontentarlo. Lo invitiamo perciò a un “referendum” sui programmi delle nostre stazioni. Gli ascoltatori di Roma, Milano e Napoli rispondano alle seguenti domande:

1° Quali programmi desiderate?

2° Quale genere di musica e di teatro preferite?

3° Quali corsi di cultura vorreste ascoltare?

4° Volete aumentato o diminuito il numero delle conferenze?

5° Secondo il vostro particolare gusto o interesse, che cosa aggiungereste nei nostri programmi?

6° Che cosa vi piace di più e vorreste vedere maggiormente sviluppato, e che cosa vi piace di meno dei nostri programmi?

Delle risposte che ci manderete e che pubblicheremo nel *Radio Orario*, l'URI terrà il debito conto nella compilazione dei futuri programmi.

Per alcuni mesi il settimanale pubblicò le lettere degli ascoltatori, nelle quali le domande del referendum ricevevano risposte spesso molto articolate. Da queste testimonianze emerge un rapporto di fiducia e familiarità tra i radioascoltatori e il periodico. Colpiscono in particolare il tono confidenziale di molte lettere e, sul piano dei gusti musicali, la frequente avversione nei confronti delle *jazz band*, che figurano fra gli aspetti meno apprezzati della programmazione²⁴. Al di là delle singole risposte, il materiale consente di ricavare indirettamente alcuni elementi significativi sulle aspettative del pubblico.

²³ I fascicoli di *Radio Orario*, *Radiorario* e *Radiocorriere* sono consultabili e scaricabili in formato PDF nell'archivio digitale di Rai Teche; tutte le annate sono disponibili anche su Internet Archive, che offre inoltre versioni dei file dalle quali è possibile effettuare ricerche ed estrarre il testo.

²⁴ Cfr. il terzo capitolo.

Innanzitutto, gli ascoltatori non attribuivano alla radio una funzione limitata al puro svago²⁵. Prevalleva certamente l'interesse per le trasmissioni musicali, per l'opera lirica e per i grandi interpreti, ma altrettanto significative risultavano le richieste di corsi culturali e linguistici, di aggiornamento e di divulgazione scientifica. Alla radio veniva dunque riconosciuta anche una funzione educativa. Un secondo orientamento, meno generalizzato ma comunque ben presente, riguardava il desiderio di notiziari e di cronache in diretta degli avvenimenti, fra i quali rientravano anche i sempre più frequenti discorsi di Mussolini.

Non mancavano poi suggerimenti di carattere organizzativo e proposte relative a nuove tipologie di trasmissione: funzioni religiose, spettacoli di varietà, programmi destinati ai soldati, ma anche la ripresa di format già sperimentati e di trasmissioni dedicate alle culture e ai costumi locali, come «Milano che scompare» o i programmi dedicati al folclore napoletano e romanesco. Rimaneva comunque particolarmente forte la richiesta di divulgazione culturale e di un aggiornamento puntuale sui fatti del giorno.

Il pubblico chiedeva, insomma, una varietà di contenuti maggiore di quanto la radio fosse in quel momento in grado di offrire e, in alcuni casi, di quanto il regime fosse disposto a concedere. Da tali richieste emerge il peso crescente assunto dal nuovo mezzo nella vita quotidiana e nelle aspettative degli ascoltatori. La forte partecipazione del pubblico mostrava inoltre quanto rapidamente la radio fosse capace di suscitare passioni, interessi e forme di identificazione non sempre facilmente controllabili. Alcune richieste degli abbonati furono accolte già nel corso del 1927 o addirittura anticipate, come nel caso dei corsi radiofonici di lingue²⁶. Furono inoltre realizzati numerosi

²⁵ A. Monticone, *op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Radio Orario*, a. III, n. 11, 12 marzo 1927, pp. 1-2, «Corsi di lingue estere»: «Ogni giorno di più viene confermato il grande valore della radiofonia riguardo alla sua possibilità di educare e di istruire innumeri persone lontane da ogni centro di cultura od impedita dalle quotidiane occupazioni ed anche dalle condizioni economiche. Così la U.R.I., che ha cercato sempre di assolvere nel miglior modo il suo più alto compito di sviluppare la cultura italiana, migliorando ed arricchendo sempre più i programmi con nuove rubriche, è lieta di annunciare ai suoi fedeli abbonati di avere organizzato un corso radiofonico di lingue estere: francese, inglese, tedesco. Non è il caso d'insistere sulla utilità sempre crescente della conoscenza delle lingue estere. È cosa nota a tutti. Ma non a tutti era, fin qui, data la possibilità d'apprenderle a... domicilio e senza spesa; ciò che oggi, invece, è possibile, mercé l'iniziativa della U.R.I., iniziativa che, appena conosciuta, ha trovato subito l'unanime consenso degli abbonati. Da lunedì, la stazione di Milano ha già iniziato i corsi serali, dalle 20 alle 20.30, di lingua tedesca, francese, inglese, affidati a valenti e noti professori. Si avranno così lunedì e venerdì lezione

collegamenti con i teatri d'opera, benché non ancora con il Teatro alla Scala, come molti ascoltatori auspicavano.

La vicinanza dell'URI al governo non implicava tuttavia una piena autonomia dell'ente nelle proprie scelte: le iniziative considerate politicamente sensibili erano sottoposte alla valutazione del regime e, nei casi più delicati, potevano richiedere l'approvazione diretta di Mussolini, come avvenne per la proposta di trasmettere prediche religiose.

Dalle lettere pubblicate emerge inoltre con una certa evidenza l'estrazione prevalentemente medio-alta degli ascoltatori, quella «borghesia attiva e industriosa» di cui parla Monticone, almeno per quanto riguarda il pubblico di *Radio Orario*. Nonostante gli elevati livelli di analfabetismo presenti soprattutto nelle campagne, nei centri industriali esistevano naturalmente settori operai alfabetizzati e potenzialmente in grado di partecipare a forme di interlocuzione con l'emittente. È tuttavia significativo che *Radio Orario*, pur avendo interesse a mostrare l'ampiezza e la varietà del proprio pubblico, non pubblicasse lettere esplicitamente riconducibili alla classe operaia. Il possesso dell'apparecchio radiofonico rimaneva del resto ancora scarsamente diffuso e i costi del servizio continuavano a rappresentare un ostacolo rilevante, soprattutto in una fase caratterizzata dalla diminuzione dei salari.

Le trasmissioni dedicate ai bambini – dalla stazione di Milano con il titolo «Cantuccio dei bambini», da Radio Roma con «Il giornalino dei fanciulli» e da Radio Napoli con «Bambinopoli» – furono fra le iniziative più fortunate dell'URI. I programmi comprendevano fiabe, indovinelli, canzoni, brani musicali e lettere dei piccoli ascoltatori, spesso invitati a partecipare direttamente alle trasmissioni.

La proposta manteneva tuttavia un'impostazione culturalmente selettiva, sia per la scelta di musiche

d'inglese, martedì e giovedì di francese, mercoledì e sabato di tedesco, e in tal modo ciascun ascoltatore potrà scegliere quei corsi che più lo interessano. Analoghi corsi saranno presto tenuti anche dalle nostre stazioni di Roma e di Napoli. Programmi e testo delle lezioni verranno sempre anticipatamente pubblicati sul *Radiorario* per dar modo agli ascoltatori di seguire meglio il corso radiofonico. Lieta del cordiale consenso anche in questa occasione mostrato dagli ascoltatori, la U.R.I. continuerà a non trascurare nulla per dare, in ogni occasione, un maggiore sviluppo alla radiofonia, così da renderla non solo accetta a una cerchia sempre più vasta di ascoltatori nelle città e nelle campagne, ma indispensabile a tutti come un pubblico servizio che ricrea, educa ed istruisce».

di notevole impegno, come composizioni di Mozart, Bach e Brahms, sia per l'impostazione educativa complessiva.

Queste esperienze consentono di cogliere alcuni caratteri dell'atteggiamento iniziale del fascismo nei confronti della radio: da un lato la cautela verso un mezzo ancora nuovo, dall'altro «il controllo e l'innesto più o meno cosciente sul fiorente ramo del patriottismo nazionale»²⁷. L'interesse politico del regime per la radio si trasformò più nettamente quando essa cominciò a essere concepita come uno strumento capace di raggiungere un pubblico di massa e dunque utilizzabile sistematicamente a fini propagandistici. Ciò comportò progressivamente un cambiamento di impostazione: da una radio rivolta soprattutto a un pubblico colto e borghese a un mezzo destinato a coinvolgere strati sempre più ampi della popolazione e a essere integrato nel sistema comunicativo del regime.

Tra la seconda metà del 1926 e il 1927 aumentò infatti l'ingerenza fascista nella radiofonia, con un incremento dei collegamenti e dei discorsi politici, soprattutto di Mussolini. Verso la fine del 1927 il rapporto tra l'URI e la dittatura si era ormai notevolmente rafforzato. La struttura dell'ente risultava inoltre sempre meno adeguata sia ai nuovi compiti attribuiti alla radio sia alla crescita degli abbonamenti, che aumentavano rapidamente²⁸. Divenne pertanto necessario intervenire sul piano tecnico e organizzativo, preparando una nuova fase dello sviluppo della radiofonia italiana.

1.2.3 La nascita del *Radiocorriere*

Il 15 gennaio 1928 l'assemblea degli azionisti dell'Unione Radiofonica Italiana deliberò la trasformazione della società nell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (EIAR), in conformità alle disposizioni del decreto-legge. Il nuovo organismo assunse una denominazione che, «per inconscia assonanza riecheggiava vagamente le grida del cerimoniale fascista». Nacque così la nuova società

²⁷ A. Monticone, *op. cit.*, p. 20

²⁸ Gli abbonati passarono da 26.855 alla fine del 1926 a 41.432 alla fine del 1927, con un aumento di circa il 54,3%. Il dato rimaneva comunque modesto rispetto sia agli altri paesi europei e agli Stati Uniti, sia alla tiratura della stampa quotidiana italiana, superiore ai quattro milioni di copie al giorno. Per i dati sugli abbonamenti, cfr. R. Chioldelli, «Come è nata la radio in Italia», *Radio Industria*, n. 260, aprile 1961, pp. 41-48.

radiofonica nazionale, destinata a inserirsi sempre più strettamente nel sistema istituzionale e politico della dittatura.

Dal 1930 il *Radiorario* assunse una nuova veste e cambiò il proprio nome in *Radiocorriere*, anche in risposta alla necessità di ampliare il pubblico dei radioascoltatori. Il periodico tendeva infatti a proporsi come una pubblicazione più popolare e accessibile: se in precedenza aveva circolato «soltanto tra gli adepti», si avvertiva ora la necessità «di una grande propaganda nella gran massa del pubblico, di una propaganda speciale».

Gli anni successivi al 1930 segnarono il passaggio verso un uso più consapevole e sistematico della radio, riscontrabile anche nella nuova politica degli abbonamenti. Un primo elemento di discontinuità emergeva già nel formato della rivista, caratterizzato da pagine decisamente più ampie. Le nuove dimensioni e la diversa consistenza della carta consentivano di accrescere il materiale illustrativo. L'aumento delle immagini si intrecciava inoltre con la crescente presenza delle inserzioni pubblicitarie, che costituivano uno dei principali canali di promozione degli apparecchi radiofonici. Le aziende produttrici di materiali e strumenti radiofonici occupavano spazi sempre più estesi nel *Radiocorriere*, al punto da suscitare talvolta reazioni critiche da parte dei lettori.

Cambiò anche lo stile grafico delle copertine, ora «più in sintonia con la foggia fascista, con la prevalenza di tratti neoclassici, figure virili di sportivi dal fisico possente, mascelle squadrate e immagini dell'architettura razionalista del tempo»²⁹.

Un primo esame delle immagini del *Radiocorriere* mostra inoltre, come già nei primi anni, una presenza ricorrente della figura femminile, ora impiegata con maggiore frequenza nella promozione dei diversi modelli di apparecchi radiofonici. Rispetto alla fase iniziale, tuttavia, le attrici e le personalità celebri che comparivano sulle copertine cominciarono a essere affiancate, e in parte sostituite, da ragazze comuni e modelle anonime. La ricerca di una dimensione più quotidiana e

²⁹ C. Ciavoni, «Settant'anni di storia della radio e della tv italiane nelle pagine del *Radiocorriere*», *la Repubblica*, 8 gennaio 2014.

domestica della radio emergeva non soltanto dall'aumento delle inserzioni pubblicitarie, ma anche dalla crescente presenza della fotografia.

Le foto-dedica, già diffuse nei primi anni, occuparono progressivamente uno spazio maggiore nelle pagine del *Radiocorriere*, così come le immagini inviate dai lettori in occasione dei concorsi fotografici. Attraverso queste pratiche prendevano forma i volti della cosiddetta «famiglia radiofonica», composta tanto dai protagonisti delle trasmissioni quanto dagli stessi radioascoltatori. Il ricorso alla fotografia aumentò costantemente e, nel corso degli anni Trenta, interessò più in generale l'intera stampa periodica, assumendo un rilievo particolare negli organi legati al regime, che attribuivano all'immagine una funzione centrale nelle proprie strategie comunicative. La fotografia divenne così uno strumento privilegiato di rappresentazione e promozione, nel quale anche l'immagine femminile occupò uno spazio crescente.

All'interno dell'EIAR fu inoltre istituito il Comitato superiore di vigilanza, chiamato a esprimere pareri sull'intera programmazione radiofonica. Il Comitato non svolgeva soltanto una funzione di controllo, ma entrò stabilmente a far parte della struttura dell'ente; pochi mesi dopo la sua istituzione, la sua composizione fu ulteriormente ampliata attraverso un provvedimento che lasciava di fatto al governo ampi margini nella scelta sia dei componenti sia del loro numero.

Nonostante questi condizionamenti, l'EIAR non divenne immediatamente uno strumento centrale della propaganda fascista. Da un lato, il governo continuava ancora a considerare la radio come uno dei numerosi settori della vita nazionale da sottoporre a vigilanza; dall'altro, lo sviluppo della giovane radiofonia italiana incontrava difficoltà economiche e tecniche, ulteriormente aggravate dalla crisi internazionale che raggiunse l'Europa nel 1930 e dalle politiche protezionistiche adottate dai principali paesi produttori di materiali e apparecchiature.

Fra il 1928 e il 1929 l'EIAR attraversò pertanto una fase di assestamento, tanto sul piano delle strutture societarie quanto su quello delle attività di diffusione. Crebbe progressivamente il peso dei gruppi industriali attivi nei settori dell'elettricità e delle comunicazioni, in particolare di quelli legati

all'industria piemontese. A partire dal gennaio 1930, la Direzione generale, il settimanale e parte degli uffici dell'EIAR furono trasferiti da Milano a Torino. Si trattò di anni di transizione, che prepararono il terreno ai più profondi cambiamenti intervenuti dopo il 1933.

Come scrive Monticone,

l'EIAR indossa subito la divisa fascista ma non in maniera sfacciata, quasi come accettando qualche cosa di estraneo e di giustapposto; la radio si fa così portavoce dei caratteri essenziali del fascismo: difesa dei sentimenti nazionali e patriottici, esaltazione della grandezza storica della romanità, tutela dei valori del cristianesimo, pacificazione fra le classi e corporativismo, cura del fanciullo e della salute fisica ecc³⁰.

Più che nelle manifestazioni esteriori di omaggio al regime, pure ben presenti, la fascistizzazione dell'EIAR si manifestò in questi anni nella struttura dell'ente e, soprattutto, nell'impostazione dei programmi: «è fascista in profondo molto prima di divenire un efficace strumento dell'aperta e pianificata propaganda del regime»³¹.

Come negli anni precedenti, la musica rimase al centro delle trasmissioni radiofoniche, ma il mezzo stava ormai attraversando una profonda trasformazione. Nel corso dei primi anni Trenta il regime maturò una consapevolezza più precisa delle potenzialità politiche e sociali della radio, anche nel nuovo contesto determinato dalla crisi economica internazionale e dalle trasformazioni degli equilibri europei. A ciò si aggiungeva il consolidamento del potere interno, sancito anche dal plebiscito della primavera del 1929, nel quale l'elettore non era chiamato a scegliere fra programmi e candidati concorrenti, ma ad approvare o respingere una lista unica predisposta dagli organi fascisti.

In questo quadro si definirono più chiaramente anche gli obiettivi assegnati all'EIAR: da un lato, ampliare il pubblico e trasformare la radio in un autentico mezzo di comunicazione di massa;

³⁰ A. Monticone, *op. cit.*, p. 45.

³¹ Ibidem.

dall'altro, potenziare le strutture di trasmissione e perfezionare le strategie di programmazione e promozione dei contenuti. Parallelamente alla costruzione di un giornalismo fascista concepito come strumento di formazione politica e culturale degli italiani, prese forma anche un giornalismo radiofonico destinato ad affiancare la stampa nella più ampia funzione di pedagogia nazionale perseguita dal regime.

Nonostante alcuni esperimenti originali e tecnicamente innovativi sviluppati all'interno dell'ente, la nascita del *Giornale Radio* e delle rubriche di commento politico a esso collegate contribuì a subordinare progressivamente l'informazione radiofonica agli indirizzi dell'autorità politica e della burocrazia di regime, inserendola nel più ampio processo di fascistizzazione della comunicazione di massa.

Nel primo numero del *Radiocorriere*, Arnaldo Mussolini, fratello di Benito e vicepresidente dell'EIAR³², indicò esplicitamente i compiti pedagogici attribuiti alla radio, definendola una «cattedra» e sostenendo che ogni azione dovesse fondarsi su un elevato senso dei valori etici e nazionali. Arnaldo Mussolini cercò così di rafforzare la funzione educativa del mezzo e, nel 1931, inaugurò personalmente la rubrica radiofonica *Condottieri e maestri*, che tuttavia non trovò spazio sulle pagine del *Radiocorriere*. La sua influenza fu interrotta dall'improvvisa morte, avvenuta nello stesso anno, ma il progressivo intreccio tra radio e fascismo proseguì negli anni successivi.

³² G. Albanese, «Mussolini, Arnaldo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012.

Capitolo 2. Analisi dei fascicoli del Radiocorriere

2.1 Criteri e metodo dell'analisi

Per intraprendere un'analisi del *Radiocorriere* ho scelto di basarmi su un esame diretto della rivista, attraverso la consultazione sistematica dei fascicoli digitalizzati e la lettura ravvicinata di alcuni numeri selezionati. Questa scelta nasce innanzitutto dalla necessità di colmare, almeno in parte, una lacuna storiografica: manca infatti ancora uno studio complessivo specificamente dedicato al *Radiocorriere*. L'osservazione formulata da Gianni Isola sulla scarsità di studi rivolti direttamente all'organo di stampa dell'EIAR conserva dunque, almeno in parte, la propria validità³³. Esistono certamente numerosi lavori che utilizzano articoli e materiali tratti dal *Radiocorriere*, ma l'attenzione è generalmente rivolta ad altri oggetti di indagine: di volta in volta la storia della radio o della televisione, il fascismo, la presenza femminile nei media, le strategie propagandistiche o altri aspetti della cultura del periodo.

Nonostante l'archivio digitale sia disponibile ormai da diversi anni – dal 2011 – e consenta una consultazione immediata e relativamente agevole, non ho individuato, salvo alcune eccezioni³⁴, una bibliografia specificamente dedicata alla storia del periodico. Tra queste va ricordato il breve ma ricco volume edito dalla RAI, *E poi venne la radio*, che prende tuttavia in esame gli anni 1925-1929 e si arresta proprio alle soglie della nascita del *Radiocorriere*, nel 1930, quando il periodico cambiò nome e il *Radiorario* divenne *Radiocorriere*. Si tratta inoltre di una fase particolarmente significativa, coincidente con il progressivo consolidamento dell'impiego politico e propagandistico della radio da parte del regime fascista.

³³ Gianni Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, Introduzione, p. XVI: «Manca ad esempio ancor oggi una storia dell'organo di stampa EIAR, il "Radiocorriere"... Mancano organiche raccolte di testi delle maggiori trasmissioni, testi che con una sia pur paziente ricerca negli archivi e sulla stampa quotidiana e periodica potrebbero essere recuperati in gran parte, come crediamo di aver dimostrato nel corso della narrazione. Anzi, la radio fu in molti casi all'origine un fenomeno editoriale di vaste dimensioni».

³⁴ *E poi venne la radio. Radio Orario (1925-1929)*, L. Parola (a cura di), Rai Libri, 1999.

Ho deciso pertanto di procedere attraverso un'immersione diretta nella rivista, selezionando un numero di fascicoli sufficientemente rappresentativo da accompagnarne l'evoluzione nel corso del ventennio fascista e da consentire di osservare, almeno in via preliminare, se e in quale misura il *Radiocorriere* modificò nel tempo la propria struttura, i propri contenuti e le proprie strategie editoriali.

Nella scelta dei fascicoli ho volutamente escluso i numeri fortemente condizionati da eventi eccezionali, la cui particolare rilevanza aveva determinato uno stravolgimento della struttura abituale della rivista. Al di là di questo criterio, e privilegiando quando possibile copie digitalizzate in buone condizioni di leggibilità³⁵, il corpus preso in esame comprende: il *Radiorario* del 20 ottobre 1929, appartenente agli ultimi mesi della testata milanese prima del cambiamento di nome e del trasferimento di sede; due fascicoli del 1930, il primo numero del nuovo *Radiocorriere* pubblicato a Torino, datato 5 gennaio, e quello del 27 aprile, considerati congiuntamente perché documentano uno dei principali snodi editoriali e istituzionali del periodo; un numero del 1933, in una fase ormai consolidata del regime; un fascicolo dell'inverno 1935, nei mesi precedenti la guerra d'Etiopia; un numero dell'ottobre 1938, nel contesto dell'entrata in vigore della legislazione razziale e del rafforzamento dell'asse italo-tedesco; un fascicolo dell'aprile 1941, in piena guerra; e infine un numero del luglio 1943, alla vigilia dello sbarco alleato in Sicilia.

2.2 Radiorario, n. 43, 20 ottobre 1929

È il momento della transizione da una radio ancora elitaria, fonte di curiosità, stupore e interesse per pochi privilegiati, a una radio progressivamente più popolare, destinata ad accompagnare la vita quotidiana degli italiani attraverso programmi di intrattenimento, concorsi e contenuti sempre più permeati dalla propaganda del regime. La rivista non ha ancora cambiato nome, ma il passaggio

³⁵ Alcune copie digitalizzate presentano macchie, caratteri sbiaditi o altri difetti già presenti nell'originale, che ne rendono meno agevole la lettura.

dall'URI all'EIAR, avvenuto nel novembre 1927, ha già modificato profondamente il quadro istituzionale della radiofonia italiana.

La copertina introduce direttamente alla programmazione. L'orizzonte culturale di riferimento resta ancora fortemente europeo, come mostra lo spazio molto ampio riservato ai palinsesti delle stazioni italiane e straniere. Nel frattempo il fascismo ha ormai consolidato il proprio potere: il Gran Consiglio approva per acclamazione la lista unica dei quattrocento candidati alla Camera e il plebiscito fascista per la nomina dei nuovi deputati registra il 98,33% dei voti favorevoli.

Il fascicolo è il n. 43 dell'Anno VII: la numerazione in cifre romane segue il computo dell'era fascista a partire dalla Marcia su Roma, secondo una prassi che caratterizzerà anche i numeri successivi. Un dato permette inoltre di delineare il profilo dei lettori abituali del *Radiorario*, sostanzialmente coincidenti con il pubblico dei radioascoltatori: si tratta ancora in larga misura di un'élite colta e benestante. Un apparecchio radiofonico di buona qualità, come quelli pubblicizzati nelle stesse pagine della rivista, poteva infatti costare circa 2.700 lire, una cifra molto elevata che rendeva l'acquisto accessibile soltanto a una parte limitata della popolazione.

Il numero si articola in sezioni chiaramente distinte. I palinsesti occupano circa settanta pagine: le stazioni italiane sono presentate da p. 15 a p. 56, quelle straniere da p. 57 a p. 86. Consistente è anche la sezione pubblicitaria, nella quale prevalgono marchi stranieri come Telefunken, Philips, Atwater Kent e American Bosch, a testimonianza della relativa debolezza dell'industria radiofonica italiana nel 1929. La parte propriamente redazionale comprende invece una decina di pagine.

Proprio l'ampiezza della sezione dedicata alle emittenti estere costituisce uno degli elementi strutturalmente più significativi del fascicolo. Il lettore della rivista era evidentemente invitato a confrontarsi con un panorama radiofonico internazionale e, almeno per una parte del pubblico, l'ascolto delle stazioni europee rappresentava una pratica consueta. Ne emerge un orizzonte culturale ancora largamente aperto alla dimensione internazionale, destinato a restringersi progressivamente con il consolidamento del regime.

L'articolo di apertura, firmato da Enzo Ferrieri³⁶, è dedicato alla fondazione della Compagnia Drammatica Stabile dell'EIAR, affidata alla sua stessa direzione artistica. Ferrieri vi riflette sulla specificità del radiodramma, concepito come una forma autonoma e distinta dal teatro di palcoscenico. Nella lista degli autori chiamati a collaborare figura al primo posto Luigi Pirandello, seguito da Rosso di San Secondo, Chiarelli e Antonelli; accanto a loro compaiono autori stranieri di primo piano, fra cui Čechov, Gogol', Anatole France, Bernard Shaw, Lady Gregory e James Joyce. Le firme del fascicolo sono in prevalenza italiane, ma compare anche il compositore spagnolo Rogelio Villar, autore della rubrica di apertura «Vita musicale all'estero». Si tratta di una pagina di critica musicale dal taglio rigoroso e tecnico, nella quale Villar cita, fra gli altri, la Filarmonica di Berlino diretta da Wilhelm Furtwängler, l'Opera di Dresda con Fritz Busch, il Quartetto di Dresda, la Filarmonica di Madrid e Manuel de Falla, allora impegnato nella composizione di *Atlántida*. Il «Radioraduno automobilistico» di Torino, descritto a p. 4, offre infine un esempio significativo dell'intreccio fra radio, intrattenimento e ritualità politica. I partecipanti percorrevano la città cercando di decifrare nel minor tempo possibile un messaggio cifrato trasmesso dalla stazione EIAR di Torino. Una volta ricomposto, il testo recitava: «Duce d'Italia è Benito Mussolini».

³⁶ Enzo Ferrieri (Milano, 1890-1969) fu regista teatrale e radiofonico, giornalista e sceneggiatore, direttore artistico dell'EIAR e critico cinematografico. La sua attività sarà approfondita nel terzo capitolo.



Direzione, Amministrazione, Pubblicità - MILANO - Corso Italia N. 1 - Telefono 86-219

ABBONAMENTO ITALIA E COLONIE L. 55,00 - PER GLI ABBONATI DELL'EIAR L. 10,00 - ESTERO L. 90,00
UN NUMERO SEPARATO L. 1,50

LA COMPAGNIA DRAMMATICA STABILE E LE RADIO-INFORMAZIONI ALLE STAZIONI DI MILANO E TORINO

Il problema delle commedie per radio è molto complesso, poiché si tratta, se non d'invenzione artistica nuova, di trovare la espressione nuova, che può raggiungere nei mezzi tecnici finora sconosciuti.

Tutto, in questo campo, è ancora da creare: dalla opera — che appena ora alcuni autori cominciano a dedicare alla radio — fino alla messa in scena, diremo, radiofonica, del tutto differente da quella di un teatro normale.

Sia per avere tempo ed agio di affrontare anche da noi, come si comincia a fare nelle maggiori stazioni europee, questi problemi speciali inerenti al radio-teatro, sia per offrire agli ascoltatori un'ottima rappresentazione di commedie di repertorio, l'EIAR ha formato una propria compagnia stabile.

La compagnia — affidata alla cura del nostro Direttore Artistico dottor Elio Fossati, è composta di attori, che già occupano i primi posti nel mondo del teatro: primo attore è la Signora Adriana De Cristoforo; primo attore Alessandro Ruffini.

La compagnia darà per ora, secondo le convenzioni della nostra Stazione di Milano solamente due rappresentazioni settimanali: una potrà poi, se l'interesse del pubblico sarà quale dobbiamo aspettarsi, aumentare il numero degli spettacoli.

Per le commedie per radio, ci siamo avvalsi della collaborazione dei nostri migliori scrittori: primo tra tutti Luigi Piccadello, uomo di Ben Saccaro, Ugo Riccio, Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Bertoldi, Carlo Vercellotti e parecchi altri, come preparando opere per radio, che entrano di casa nel corso della stagione. Nel tempo stesso si viene assicurati ai cari dei radioascoltatori tedeschi ed inglesi, che hanno avuto maggiore successo.

Nel repertorio delle commedie normali distribuiremo gli atti unici degli autori più celebri da Goldoni ai nostri moderni italiani, da Cecchi, a Gogol, da Alexandre Dumas, a Bernard Shaw, da Lady Gregory a Jane Joyce, con alcune rappresentazioni in tre atti per aderire al desiderio di molti nostri ascoltatori.

Accanto alle commedie offriremo un particolare repertorio di commedie musicali di facile lettura per radio, di sketch, di dialoghi con accompagnamenti musicali. Quest'ultima forma è già stata inaugurata

e continua di lunedì in lunedì. Anche il Concerto dei Bambini, classico del vantaggio della nostra compagnia, poiché abbiamo in programma alcune commedie e radiodrammi per bambini.

Dopo avere esperimentato la nostra prima Compagnia Stabile di Milano e Torino, intendiamo la formazione a tutte le nostre Stazioni, con opportuno scambio dei migliori elementi delle diverse compagnie.

La prima rappresentazione avrà luogo domenica 27 ottobre p. v. alle ore 16,30 con la commedia in 3 atti del nostro nuovo per eccellenza, Carlo Goldoni « Il cattivo accidente ». Tale commedia, che pare a fra le bellissime, da molto tempo non si dà nei nostri teatri.

LE RADIO-INFORMAZIONI

dalle 8,30 del mattino alle mezzanotte

È questo un nuovo servizio che l'EIAR fornisce ai suoi abbonati da sabato 27 corr.

Le Radio Informazioni saranno il vecchio servizio di notizie politiche, sportive e di Borsa.

Attraverso otto comunicazioni, ad altre eventuali, per tutto il giorno, a incominciare dalle 8,30 del mattino, quando di ora in ora, la Radio trasmette le informazioni commerciali e finanziarie più importanti della Borsa e del Mercato d'Italia e dell'Estero; di immediata notizia degli avvenimenti politici e dei fatti notevoli di tutto il mondo; cronache nel mondo più pronta e completa degli incidenti e delle gare sportive; trasmette notizie contemporaneamente gli uomini d'affari, gli impiegati, le famiglie.

Il servizio ha caratteri molto nuovi. Le informazioni radio non può ed deve avere l'ampiezza e il tono delle notizie che si leggono sui giornali; innanzi tutto perché altro è leggere ed altro è ascoltare, e la seconda legge perché l'occhio nel giornale cerca quella che gli interessa, ed evita il resto, mentre la Radio-informazione deve poter essere ascoltata senza fastidio anche da chi è all'opera o che riceve le notizie di altre informazioni che lo interessano.

La notiziabilità, secondo i criteri che informano il nuovo servizio, è l'osservanza di un avvenimento, dato nel modo immediato e diretto con un solo o con più notizie non notate per strada. La rapidità stessa delle successive informazioni, la sol-

ta ripresa a cui sono sottoposti, la loro disposizione, non debbono le rendere meno interessanti per ogni categoria di ascoltatori. Alle informazioni varie e precise vengono intermedie brevemente notizie politiche e mondane attuali.

Nel prossimo numero del « Radiario » si pubblicheranno gli spedienti usati dalle Radio-Informationi divisi per materia: Notizie politiche e fatti vari; Borsa e Mercati; Avvenimenti sportivi; Notizie pratiche e cronache. Tali spedienti, stampati su cartoncino, verranno fatti pervenire in omaggio a tutti gli abbonati poiché il giornale stesso presenta — esposto in ufficio — in caso — e dà loro il modo di raggiungere le informazioni che particolarmente li interessano.

Continuo che con l'istituzione del servizio delle Radio-Informationi tutta una zona di pubblico ancora inerte venga interessata all'uso della Radio. L'uomo di affari, in particolare, il commerciante, il pendolare, vivente così in città e in campagna, vengono, per merito della Radio, a trovare in condizioni di comodità i propri affari senza ne passare l'intera giornata al Mercato o alla Borsa.

ORARIO PROVVISORIO della Radio-Informationi

Ore 8,30: Calendario; Temperature massima della notte; Notizie utili alle aziende; Lista delle vivande; Notizie politiche e fatti vari; Notizie finanziarie; Notizie sportive (eventuali); Varietà — 10,15: Notizie politiche; Apertura della Borsa di Milano (notizi più importanti) — 11,15: Notizie politiche; Apertura della Borsa di Milano — 12: Chiusura della Borsa di Milano; Calendario sportivo per la domenica (Venerdì sera di sabato) — 13,30: Borsa del Regno, e prezzi merci; Notizie politiche; Lista di Milano (il sabato); Varietà — 15,30: Notizie politiche; Notizie commerciali; Corso di cavalli a 5, 500; primi arrivati e risultati (tutti i giorni di corsa sulla via ferrata); Letture delle altre stazioni (il sabato) — 16: Notizie politiche; Notizie sportive (se disponibili); Temperature a tempo della giornata, previsioni; Varietà — 17,30: Notizie politiche; Ultima finanziaria; Varietà.

Alle domeniche non vi sarà che una comunicazione alle ore 10,15.

FIGURA 1 PRIMA PAGINA DI RADIO RARIO, ORGANO UFFICIALE DELL'EIAR, 23 OTTOBRE 1929, ANNO V, N. 43

2.3 Radiocorriere, n. 1, 5-11 gennaio 1930

Nel primo anno del nuovo *Radiocorriere*, la sede della rivista si spostò da Milano a Torino, uno dei principali centri industriali italiani e sede della Fiat. Il periodico cambiò formato, prezzo e, in parte, destinatari: il prezzo di copertina scese da 1,50 a 0,70 lire e l'apparato grafico venne profondamente ridisegnato, mentre la numerazione mantenne la continuità editoriale con la testata precedente.

Nel primo numero, Arnaldo Mussolini³⁷, fratello di Benito e vicepresidente dell'EIAR, firmò un articolo intitolato «Saluto augurale»³⁸, nel quale indicava esplicitamente i compiti pedagogici attribuiti alla radio. Il nucleo del testo consisteva in un'esaltazione delle potenzialità educative e sociali del mezzo:

La radio è entrata ormai nelle consuetudini della vita civile; è un coefficiente di attività pratica ed è un fattore primario di elevazione spirituale. Questo misterioso fluido che corre l'etere e che dà la sensazione del miracolo, si accosta ad ogni specie di categoria di persone, entra nelle famiglie, avvicina le più lontane campagne, porta l'eco intenso dei grandi centri agli uomini che sono tagliati fuori dalle arterie pulsanti della cultura, della vita e della modernità. Siamo usciti ormai – in questa materia – dalla fase della curiosità e del diletterismo. Oggi la radio deve obbedire a dei criteri rigorosi di responsabilità, e bisogna che i suoi sviluppi prodigiosi siano seguiti e controllati attentamente. La radio non deve essere diffonditrice di chiacchiere inutili, non deve propagare musicchette da strapazzo o canzoni di gusto discutibile; non deve farsi banditrice di cattivi libri, deve accostarsi alla storia soltanto con un senso elevato dei suoi valori etici e nazionali.

³⁷ In qualità di uomo di fiducia del fratello, Arnaldo Mussolini ebbe un ruolo importante nella riorganizzazione del sistema della stampa durante il regime, soprattutto a partire dal 3 gennaio 1925, con la conclusione della crisi Matteotti e la repressione seguita al discorso tenuto da Benito Mussolini alla Camera dei deputati. Dal 1929 Arnaldo Mussolini fu inoltre vicepresidente dell'EIAR, segno dell'importanza crescente attribuita ai nuovi mezzi di comunicazione nella politica del regime.

³⁸ Tutti gli articoli citati nel paragrafo si riferiscono, come si evince dal contesto, al numero del 5-11 gennaio 1930. Ho ritenuto opportuno non inserire una nota per ciascuno dei numerosi articoli citati e lasciare invece il numero di pagina nel corpo del testo, così da non appesantirne la lettura.

Il riconoscimento del ruolo ormai centrale della radio si accompagna dunque a un lessico fondato sui concetti di ordine, responsabilità e controllo, direttamente collegati ai valori etici e nazionali. Poco oltre, Arnaldo Mussolini ricorre a una metafora particolarmente significativa:

La radio è diventata una cattedra: come tale va considerata, seguita e controllata. Ad ogni ora del giorno essa vi accompagna; parla agli uomini d'affare come ai piccoli Balilla; vi dà le vibrazioni e le manifestazioni dell'arte e le ultime notizie di carattere politico: è, in somma, un complemento ultraveloce di tutta la nostra fatica giornaliera.

La collocazione dell'articolo in prima pagina conferisce particolare evidenza all'investitura politica e pedagogica del nuovo corso del *Radiocorriere*. Nella stessa pagina compare un editoriale dell'ingegnere Raoul Chiodelli, direttore generale dell'EIAR, intitolato «Millenovecentotrenta», nel quale vengono illustrati i progressi dell'ente e ribadita l'importanza dell'abbonamento radiofonico. Al centro della pagina, immediatamente sotto i due articoli, una grande illustrazione celebrativa dedicata al matrimonio del principe di Savoia reca la didascalia: «Le antenne d'Italia lanciano per il mondo le vibrazioni di gaudio della nazione per il matrimonio del suo Principe».

Nella pagina successiva, una lunga intervista a Pietro Mascagni³⁹, firmata da Edoardo Lombardi e accompagnata da due fotografie del compositore, costituisce il terzo contributo di apertura. L'articolo, intitolato «Parlando con Pietro Mascagni», presenta due sottotitoli particolarmente significativi, «La Musica e la Radio» e «Il cinema sonoro». Mascagni vi riflette sulle fonti dell'ispirazione musicale e artistica, attribuendo un ruolo centrale al popolo e ai motivi della tradizione popolare italiana.

Nel corso dell'intervista, il passaggio di un'orchestra jazz offre l'occasione per una dichiarazione fortemente negativa nei confronti di questo repertorio:

³⁹ Su Mascagni e, più in generale, sulla musica e sui musicisti del Ventennio, si veda F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.

Giungono dal salone del Plaza i ritmi bizzarri di un jazz, e sul volto poc'anzi gioviale passano segnali di contrarietà. – Le piace, Maestro, codesta musica afroamericana? – Dio ce ne scampi e liberi, mio caro: roba da far drizzare i capelli, (il Maestro si passa la mano sulla fronte quasi a controllare l'asserzione: io seguo il gesto con un sorriso, e penso al privilegio di quella chioma esemplare in cui milioni di uomini riconoscono l'archetipo della propria acconciatura). – roba da chiodi: creda, per mio conto considero questa musica come una sorta di pervertimento cerebrale, una cocaina della sensibilità.

Accanto a questi giudizi sul jazz, Mascagni si dichiara invece convinto sostenitore della radio, alla quale attribuisce, fra gli altri, il compito di risvegliare le facoltà creative del popolo educandone la sensibilità, funzione nella quale il mezzo può avere, a suo giudizio, «un'efficacia immensa». Più critico è invece il giudizio sul cinema sonoro, indicato come esempio di insuccesso derivante dalla «scarsa collaborazione fra uomini della tecnica e uomini dell'arte». Ne emerge dunque un sostegno pressoché incondizionato alla funzione educativa della radio, contrapposto a una maggiore cautela nei confronti delle nuove forme del cinema sonoro.

Il tono dell'intervista combina ammirazione e familiarità. Mascagni viene presentato al tempo stesso come una gloria nazionale, della quale essere orgogliosi, e come una figura ormai familiare al pubblico, tanto da poter essere bonariamente oggetto di ironia da parte dell'intervistatore.

Fra gli altri articoli del fascicolo, accanto ai contributi di carattere tecnico che continuano a costituire una componente significativa del *Radiocorriere*, compare a p. 3 «La Canzone romantica per la Radio» di Calzini, testo lirico e celebrativo costruito attorno all'immagine della radio capace di avvolgere la terra di suoni: «Allò! Radio Roma! Radio Londra! Radio New York!».

Particolarmente significativi sono inoltre, a p. 5, due contributi raccolti sotto il titolo «Orientamenti». Il primo, firmato da Enzo Ferrieri, rifiuta l'idea che la radio debba limitarsi a inseguire i gusti del pubblico e individua due caratteristiche fondamentali del mezzo: la velocità dell'informazione e la capillarità della diffusione. Ferrieri critica inoltre il concetto di una «radio pura», costruito per analogia con quello di «poesia pura», sostenendo invece la necessità che il mezzo si immerga

pienamente nella vita culturale e artistica del paese e che sviluppi un linguaggio specifico attraverso la formazione di scrittori e giornalisti capaci di misurarsi con le sue caratteristiche:

La nostra politica e la nostra diplomazia ha da consistere nel mescolare il più possibile la Radio alle correnti della vita e nel partecipare o come trasmettitori, o come artisti, a quanto nel campo dell'arte e del pensiero, della produzione si agita intorno a noi. Ecco perché, oltre agli scrittori e agli artisti, mi è caro di avere al microfono, chi, nella scienza, nell'industria, nella vita nazionale ha meglio affermato il suo valore. In questo senso ognuno misurerà quella che è realmente la potenza della Radio.

Il secondo contributo non è firmato, anche se potrebbe essere ricondotto allo stesso Ferrieri, figura particolarmente autorevole nell'ambito della riflessione sulla radio e sul teatro. All'interno della pagina compaiono inoltre alcuni schizzi caricaturali raffiguranti tre protagonisti della cultura italiana, presentati sotto la didascalia «collaboratori fissi»: Filippo Tommaso Marinetti, Guido da Verona e Giuseppe Antonio Borgese⁴⁰, personalità molto note ma appartenenti a orientamenti e ambiti culturali assai differenti.

«Scena e retroscena al Regio di Torino» di Carlandrea Rossi, alle pp. 6-7, introduce la stagione lirica del Teatro Regio. «Il focolare domestico e la radio» di Moggi, a p. 9, celebra il mezzo come strumento capace di «ristabilire il focolare». «Le curiosità musicali del signor Simplicissimus» di Della Corte, a p. 10, propone invece un contributo divulgativo sull'orchestra e sulla figura del direttore. «Dal rotto della Cuffia», alle pp. 12-13, raccoglie curiosità radiofoniche; «Letterati al microfono», a p. 17, ospita interventi sul rapporto fra letteratura e radio; «Cantanti celebri» di Bonardi, a p. 19, offre una rassegna storica dedicata al belcanto ottocentesco. Più avanti, «La Radiovisione» di Marietti, a p. 51, fa il punto

⁴⁰ Borgese, già critico letterario de *La Stampa*, reagì al nascente futurismo con sistematica ironia, interpretandolo nel suo complesso come una «grandiosa burla sociale» e come una parodia di una letteratura italiana in stato di dissoluzione. Cfr. M. Billeri, «Accademia e avanguardia: G. A. Borgese e i futuristi», in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010.

sullo stato della televisione, sostenendo la posizione avanzata dell'Europa sul piano commerciale, mentre «Londra chiama», a p. 55, descrive l'organizzazione della BBC.

Il palinsesto della settimana è ricostruibile attraverso il blocco dei programmi alle pp. 23-26 e attraverso i riquadri «Trasmissioni speciali della settimana» e «Supertrasmissioni». La musica – lirica, sinfonica, operettistica e da camera – costituisce il contenuto nettamente dominante. Le note di programma segnalano, fra l'altro, le celebrazioni per il centenario della nascita di Hans von Bülow, con conferenze commemorative trasmesse da diverse stazioni tedesche e austriache. Anche il palinsesto estero rimane particolarmente ricco, con numerose trasmissioni provenienti dalle stazioni tedesche, francesi, britanniche, austriache, centro-orientali e scandinave. Il fascicolo restituisce dunque l'immagine di una radio che, pur entrando sempre più chiaramente nel nuovo quadro politico e pedagogico delineato dal regime, conserva ancora un orizzonte culturale e musicale fortemente internazionale.

2.4 Radiocorriere, n. 17, 27 aprile-3 maggio 1930

Testata: *Radiocorriere* (in testata compare ancora la doppia dicitura *Radiocorriere* e *Radiorario*).

Sede: Torino, Via Arsenale 21.

Anno: VIII dell'Era fascista.

Direttore responsabile: Gigi Michelotti.

Prezzo: L. 0,70 per numero; abbonamento annuo L. 38 per Italia e Colonie, L. 30 per gli abbonati

EIAR, L. 75 per l'estero.

Pagine: 64.

Periodicità: settimanale, con uscita il sabato.

A quattro mesi dal trasferimento a Torino, il nuovo *Radiocorriere* mostra ormai un assetto relativamente consolidato, mentre il prezzo contenuto di 0,70 lire conferma la volontà di rivolgersi a un pubblico più ampio. Il fascicolo non presenta ancora una vera e propria copertina illustrata, ma una piccola fotografia laterale accompagnata dalla didascalia: «All'Ospedale del Lido, la radio è di sollievo ai malati e di letizia ai convalescenti». Soltanto nel corso dell'anno diventeranno più frequenti in copertina ritratti e illustrazioni.

Il numero esce nella settimana della Fiera Campionaria di Milano ed è caratterizzato da una presenza particolarmente consistente di inserzioni pubblicitarie di carattere industriale. L'elemento politicamente più rilevante è tuttavia il messaggio pasquale del cardinale Vincenzo Vannutelli, trasmesso dall'EIAR e riprodotto integralmente nel fascicolo: a poco più di un anno dai Patti Lateranensi, il testo celebra esplicitamente la riconciliazione tra Stato e Chiesa.

La prima pagina è interamente occupata dall'articolo di Enzo Ferrieri «La commedia per radio»⁴¹. Si tratta di un contributo critico nel quale l'autore si interroga sulla possibilità che il teatro radiofonico acquisisca una propria dignità artistica. Ferrieri sostiene che la recitazione esclusivamente vocale

⁴¹ Anche per questo fascicolo ho deciso di omettere le singole note bibliografiche relative agli articoli citati, poiché dal contesto risulta agevolmente identificabile il riferimento al numero del *Radiocorriere* preso in esame.

richieda interpreti di altissimo livello e non possa essere affidata ad attori di secondo piano, individuando nella Compagnia EIAR di Milano-Torino un possibile modello:

Poiché (e qui è il punto centrale della nostra conversazione) una rappresentazione drammatica per radio potrà avere tutto il suo successo soltanto quando tutti gli attori siano veramente eccellenti... Il vero problema è di riuscire a trovare un gruppo di ottimi attori, che con disciplina e passione, identica a quella che hanno guidato altri piccoli gruppi alla creazione di speciali teatri, come è stato a suo tempo in Francia del teatro «Vieux Colombier», si dedichino per un certo periodo a trovare i segreti della recitazione per radio... La Compagnia dell'Eiar di Milano e Torino, è ora finalmente attrezzata per risolvere tutte le difficoltà di questo ordine.

Il riferimento alla tradizione francese del Vieux-Colombier⁴² testimonia ancora una volta un orizzonte culturale europeo. L'argomentazione di Ferrieri si mantiene sul terreno della riflessione estetica e teatrale, senza particolari concessioni alla retorica politica. Secondo l'autore, il teatro radiofonico dovrebbe affidarsi a grandi testi del repertorio – Goldoni, Molière, Musset, Marivaux, Čechov, Lady Gregory – e a interpreti di primo piano. La Compagnia EIAR di Milano e Torino, con Lamberto Picasso, viene accostata al Vieux-Colombier come esempio di piccolo teatro d'arte. Quanto alla programmazione, Ferrieri ritiene che non sia necessario creare necessariamente un repertorio specificamente radiofonico:

In questo senso non è azzardato di prevedere, secondo un orientamento che già ho avuto occasione di segnalare in altri articoli precedenti, che l'autentico teatro per la radio, soltanto occasionalmente si fonderà su speciali opere tipicamente radiofoniche, ma troverà piuttosto la sua giusta soluzione in grandi commedie, vere opere d'arte affidate a coloro che sempre hanno saputo interpretarle, cioè a dei veri artisti, e non a dei mediocri attori in cerca di occupazione.

⁴² Fondato da Jacques Copeau, attore e regista vicino ad André Gide e al gruppo di intellettuali della *Nouvelle Revue Française*, della quale lo stesso Copeau fu direttore, il Théâtre du Vieux-Colombier rappresenta uno degli esempi più significativi del rinnovamento teatrale francese del primo Novecento. Il progetto rifletteva il credo estetico di Copeau, fondato sulla ricerca di un «classicismo moderno» e sulla semplificazione delle forme teatrali, poetiche e narrative. Il Vieux-Colombier, così denominato dalla sala utilizzata fin dalla fondazione nel 1913, nasceva dalla volontà di superare tanto l'eredità del Simbolismo quanto la facilità del repertorio dei teatri di *boulevard*, attraverso un progetto di rinnovamento e stilizzazione della scena. Cfr. «Vieux-Colombier», *MAM-e. Dizionario dello spettacolo*.

Seguono due contributi dedicati alla funzione della radio. Il primo, non firmato, insiste sul valore culturale del mezzo come strumento di accesso alla musica classica. Il secondo, «La radiofonia nell'Ospedale del Lido», è scritto dal direttore dell'ospedale e presenta in tono paternalistico e sentimentale la funzione sociale della radio: confortare i malati, educare i bambini ricoverati e portare la «voce del mondo» ai convalescenti. Significativamente, il testo non contiene riferimenti espliciti al fascismo.

Sul piano più direttamente politico, assume invece particolare rilievo il messaggio pasquale del cardinale Vincenzo Vannutelli, decano del Sacro Collegio, pronunciato in latino per l'EIAR e riportato integralmente, con traduzione, a p. 3. Vi si legge:

«Ora che per la saggia volontà del Pontefice e la virile fermezza del Duce è finalmente composto il fatale dissidio che ornava una pernicioso divisione nello Stato, gli italiani tutti hanno cominciato egregiamente e ogni giorno più progrediscono in una gara generale di emulare le glorie del loro passato».

L'espressione «fatale dissidio» rinvia alla cosiddetta questione romana, conclusasi nel febbraio dell'anno precedente con la firma dei Patti Lateranensi e il riconoscimento dello Stato della Città del Vaticano.

Sulla stessa pagina, «I Cattolici e la Radio» propone un'intervista a un cardinale, non identificato, che critica le commedie giudicate immorali trasmesse alla radio e invoca una selezione più severa dei programmi. I due contributi documentano la convergenza, in questa fase, fra alcuni orientamenti della Chiesa cattolica e la politica culturale del regime e mostrano come il nuovo rapporto istituzionale sancito dai Patti Lateranensi trovasse spazio anche sulle pagine del *Radiocorriere*.

Seguono «Radio-commedie» dell'ingegnere Enrico Berretta, dedicato alle difficoltà tecniche della trasmissione radiofonica dei rumori e alla necessità di adattare i testi drammatici alla ricezione esclusivamente sonora; «Antenne svizzere», firmato Helvetius, una corrispondenza sulla diffusione sociale della radio in Svizzera; e «Poliglottismo radiofonico» di Ruffino Ruffini, lettera da Parigi che

presenta la radio come strumento utile per l'apprendimento delle lingue straniere e per la conoscenza degli altri popoli.

«Dal rotto della cuffia», a p. 13, conserva invece la forma di una miscellanea internazionale, con curiosità sulla BBC, sulle stazioni europee e su diversi aspetti della radiofonia straniera. La rubrica testimonia ancora la vocazione internazionale del *Radiocorriere*, riportando, fra l'altro, dati statistici sugli abbonamenti radiofonici in Europa: 3,6 milioni in Germania e 2,9 milioni in Gran Bretagna, senza tuttavia fornire il corrispondente dato italiano.

La presenza di simili confronti europei, riportati senza particolari commenti, costituisce un elemento significativo della prima fase del periodico e tenderà progressivamente a ridursi nei fascicoli successivi. Queste pagine contribuiscono a costruire l'immagine di una comunità transnazionale di radioamatori, fondata sulla condivisione di interessi, tecnologie e pratiche di ascolto. Un analogo orientamento emerge nell'articolo «L'influenza francese» di Edoardo Roggeri, dedicato al Teatro Regio di Torino e ai suoi rapporti storici con la Francia dal Seicento all'Ottocento, nel quale il critico musicale riconosce alla città un'identità culturale profondamente segnata dall'influenza francese.

Accanto a questi elementi di apertura internazionale, nel fascicolo sono tuttavia già chiaramente riconoscibili la presenza della propaganda fascista e l'insistenza sui valori nazionali. Il messaggio del cardinale Vannutelli presenta il Duce come artefice della riconciliazione con la Santa Sede; il resoconto del Circuito Bordino riferisce il saluto del campione Achille Varzi alle «alte Gerarchie dello sport»; la rubrica «Attraverso l'Italia» insiste sull'italianità come valore identitario. Anche i programmi radiofonici del 27 aprile si aprono con la *Marcia Reale* e *Giovinezza*. Il fascicolo mostra dunque la coesistenza di un orizzonte radiofonico ancora ampiamente internazionale con forme sempre più visibili di nazionalizzazione e politicizzazione del mezzo.

Dal punto di vista musicale, il tratto più rilevante è proprio la ricchezza e la varietà internazionale dei palinsesti. Domenica 27 aprile, la stazione di Roma trasmette *La Cabrèra* di Gabriel Dupont e *Gianni Schicchi* di Puccini, mentre Milano-Torino propone *Lo Zarevic* di Lehár. Nel corso della settimana

figurano inoltre *La rondine* di Puccini, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *La serva padrona* di Pergolesi, *La fanciulla del West* di Puccini, *Le campane di Corneville* di Planquette e *Dove canta l'allodola* di Lehár. La presenza del repertorio italiano è consistente, ma compositori stranieri come Lehár e Planquette continuano a trovare spazio senza che la loro presenza richieda particolari giustificazioni.

I concerti sinfonici trasmessi da Bolzano, Torino e Roma comprendono musiche di Beethoven – fra cui la Sesta Sinfonia, *Fidelio* e *Coriolano* –, Schubert, Rimskij-Korsakov, Lalo, Saint-Saëns, Franck, Cherubini, Mendelssohn, Aldo Finzi, Martucci e Sinigaglia.

Una serata intera della stazione di Bolzano, il mercoledì, è dedicata a Donizetti e Bellini, con pagine tratte da *Norma*, *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale* e *Anna Bolena*. La scelta testimonia una forte valorizzazione del patrimonio operistico italiano, che tuttavia non comporta ancora l'esclusione sistematica del repertorio straniero.

Particolarmente significativa è anche la fotografia dedicata al concerto di Sergej Prokof'ev al Salone della Moda della Fiera, con l'orchestra dell'EIAR diretta da Arrigo Pedrollo. Il programma comprende il Terzo Concerto per pianoforte e brani da *L'amore delle tre melarance*. La presenza di un compositore contemporaneo russo di primo piano, presentato in termini positivi, mostra come nel 1930 la programmazione musicale mantenga ancora margini considerevoli di apertura nei confronti della produzione internazionale e moderna.

Il poema lirico per voci femminili e orchestra *Il Chiostrò* di Aldo Finzi, su testi di Sergio Corazzini, è invece annunciato come prima esecuzione assoluta alla radio; il testo poetico di Corazzini viene riportato integralmente nel fascicolo. Si tratta di un caso particolarmente interessante di integrazione fra testo poetico, programmazione musicale e pagina editoriale all'interno del *Radiocorriere*.

2.5 Radiocorriere, n. 20, 14-21 maggio 1933

In copertina compare una grande illustrazione in stile modernista e Art déco, con tratti che richiamano la grafica dei manifesti futuristi. Il disegno raffigura un palcoscenico con alcuni cantanti e, al di sotto, nel cosiddetto golfo mistico, il direttore e l'orchestra. Dalla bacchetta del direttore e dall'intero complesso orchestrale si innalzano grandi forme circolari e sinuose, destinate a rappresentare visivamente le onde radiofoniche e musicali, in un forte contrasto tra bianco e nero.

Sono trascorsi tre anni dal trasferimento a Torino e la rivista ha ormai consolidato il proprio orientamento editoriale e la propria veste grafica. Intanto, nel quadro politico europeo, in Germania il Reichstag approva i pieni poteri a Hitler e vengono adottati i primi provvedimenti discriminatori nei confronti degli ebrei; in Italia, l'iscrizione al Partito Nazionale Fascista è ormai divenuta requisito indispensabile per l'assunzione in numerosi enti locali e parastatali.

Il fascicolo è caratterizzato dalla presenza particolarmente consistente della stagione lirica dell'EIAR: le pp. 7-18 contengono i riassunti dei libretti delle opere in cartellone da maggio a novembre, ordinati alfabeticamente per autore. Si tratta della sezione più estesa dell'intero numero.

L'articolo di apertura, «Consigli ad una giovane nonna», è firmato da Innocenzo Cappa, avvocato passato al fascismo sul quale Gramsci espresse un giudizio particolarmente severo⁴³. L'autore si rivolge a una nonna di circa quarant'anni invitandola provocatoriamente a tingersi i capelli di bianco: il mutamento dell'aspetto, secondo Cappa, le conferirebbe maggiore autorevolezza agli occhi della nipote e, soprattutto, la indurrebbe a modificare il proprio atteggiamento nei confronti della vita, passando dal ruolo di protagonista a quello di spettatrice di fronte alla nuova generazione. Il testo insiste sul primato della gioventù come età destinata a occupare una posizione centrale nella società. A sostegno della propria argomentazione, Cappa richiama Thomas Carlyle, lo storico scozzese la cui

⁴³ «Mi ha molto divertito la storia della conferenza di Innocenzo Cappa. Questo tipo è un po' il prezzemolo di tutte le salse intellettuali milanesi; e ancora, l'immagine è troppo favorevole a lui, perché il prezzemolo nella salsa compie una funzione utile e congrua, mentre il Cappa sta al mondo della cultura come il tarlo sta all'arte dell'abbigliamento. Una volta era il piagnone della democrazia lombarda; l'avevano anzi battezzato meglio: siccome Cavallotti era stato chiamato il bardo della democrazia, il Cappa ne fu chiamato il bardotto e bardotto è il mulo nato dall'incrocio di un'asina e un cavallo. Una figura intellettualmente nulla e moralmente discutibile». Antonio Gramsci, lettera a Tatiana Schucht, 24 febbraio

teoria degli «eroi» e dei grandi uomini aveva esercitato una notevole influenza sulle culture autoritarie europee.

Accanto a questo lungo contributo, che prosegue anche nella terza pagina, compare la rubrica «Lunario astrologico», firmata «Il Buon Romeo», nome collettivo dietro il quale si avvicendarono diversi collaboratori. Nella stessa sezione compare il testo poetico *I Papaveri*, presentato dal *Radiocorriere* come «canto armeno»⁴⁴:

I Papaveri

(canto armeno)

O sorellina, nel
seminato quanti sono i papaveri!

Coglili; dai loro

calici berremo onde di sole.

Son così rossi che

quasi mettono fuoco al campo.

Coglili; dai loro

calici berremo faville d'astri.

Nascosta come la

quaglia tra dondolanti spighe,

coglili; dai loro

calici berremo sangue di solco.

Chini sui nidi

delle allodole vermigli ondeggiano a grappoli.

Coglili: berrem

dai calici le promesse di primavera.

⁴⁴ La critica corrente considera l'edizione curata da Antonia Arslan nel 1992 come la prima traduzione integrale italiana dell'opera di Varujan. Un'antologia più antica, *Diciotto poesie armene*, Roma, HIM, 1939, è attribuita a Jusik Achrafian. La traduzione de *I Papaveri* apparsa nel n. 20 del *Radiocorriere* del 1933 sarebbe dunque anteriore anche a questa antologia. L'identità del traduttore rimane tuttavia da accertare e richiederebbe ulteriori riscontri documentari.

Tu cogli solo le
fiamme sopra il virgineo seno.
Dai delicati
calici berremo i fuochi di giugno.
Come la tua bocca
fiorirono, ora al frumento parlano.
Coglili: dal loro
calice berremo il segreto del pane.
Coglili, fanne
ghirlande.
Domani è giorno di
sagra.
Danzando, dal loro
calice berremo un vino di gioia.

Si tratta di una poesia di Daniel Varujan⁴⁵, poeta armeno nato nel 1884, che studiò a Venezia e a Bruxelles. Il 24 aprile 1915 fu arrestato a Costantinopoli insieme a numerosi altri intellettuali armeni dalle autorità ottomane, nel contesto delle persecuzioni che inaugurarono il genocidio armeno. Varujan venne ucciso il 26 agosto dello stesso anno.

La compresenza, nello stesso fascicolo, di testi provenienti da contesti tanto differenti – da un lato, l'intervento di un intellettuale ormai vicino al regime fascista; dall'altro, una lirica armena attribuibile a un poeta vittima del genocidio – costituisce un elemento significativo per comprendere la fisionomia ancora composita del *Radiocorriere* nel 1933. Sarebbe eccessivo dedurne l'assenza di qualsiasi filtro

⁴⁵ La traiettoria biografica e artistica di Daniel Varujan (1884–1915), tra i maggiori esponenti della poesia armena occidentale e cofondatore della rivista d'avanguardia *Mehian* (1914), si intreccia tragicamente con la persecuzione dell'intellighenzia armena ottomana e con il genocidio del 1915. La sua opera postuma Հայրն էրզրը [*Il canto del pane*], pubblicata a Costantinopoli nel 1921, è stata introdotta organicamente nel panorama critico italiano attraverso la traduzione integrale curata da A. Arslan e C. H. Megighian, con saggio introduttivo di B. L. Zekiyan, *Il canto del pane*, Milano, Guerini e Associati, 1992. Sulle dinamiche della presenza armena in Italia si veda A. Manoukian, *Presenza armena in Italia: 1915-2000*, Milano, Guerini e Associati, 2014.

ideologico, ma il fascicolo mostra come materiali di provenienza e orientamento molto diversi potessero ancora convivere all'interno della stessa pubblicazione. Una poesia straniera poteva essere proposta senza particolari operazioni di nazionalizzazione, accanto a contributi pienamente inseriti nell'orizzonte culturale del fascismo. Negli anni successivi questi margini di pluralità sarebbero progressivamente diminuiti.

Un contributo politicamente significativo è «Sussurri dell'Etere» di Sommi Picenardi, a p. 27, che riferisce due indicazioni formulate da Mussolini al Congresso della Società degli Autori per il rinnovamento del teatro italiano: la costruzione di grandi spazi destinati alle folle – «migliaia di spettatori» – e l'avvicinamento della drammaturgia alle «grandi passioni» del presente. Sommi Picenardi sviluppa da queste indicazioni una riflessione sulla radio come possibile preparazione al «teatro di domani», concepito come arte delle masse. Mussolini viene così presentato non soltanto come autorità politica, ma anche come figura capace di indicare gli orientamenti della futura vita culturale.

Anche il programma del Convegno dei Pionieri dell'EIAR, previsto a Roma per il 3–4 giugno 1933, documenta il progressivo inserimento dell'ente nel sistema rituale e istituzionale fascista. Il programma prevede infatti una «visita alla Mostra della Rivoluzione Fascista, omaggio al Milite Ignoto, visita alla Cappella Votiva dei Caduti Fascisti al Palazzo Littorio, visita al Segretario del Partito».

Una breve notizia della rubrica «Cronache della Radio», intitolata «Povero jazz» (p. 6), riferisce invece che il ministro dell'Interno tedesco aveva vietato dalle stazioni radiofoniche la «musica negra» – espressione con cui nel testo viene indicato il jazz – perché ritenuta «corruttrice del sentimento nazionale». La notizia aggiunge che il jazz era già proibito in Russia in quanto espressione di «decadenza borghese». Il tono rimane descrittivo, senza una presa di posizione esplicita da parte della rivista. Non emerge dunque, almeno in questo breve contributo, una posizione italiana ufficiale sul

jazz, nonostante giudizi fortemente negativi fossero già stati espressi da personalità autorevoli, come si è visto nell'intervista a Mascagni e come sarà approfondito nei capitoli successivi.

La recensione della *Vestale* a Firenze, firmata da Mariani (p. 25), costituisce uno dei contributi musicalmente più densi del fascicolo. L'autore richiama Gluck, Bellini e Rossini e individua influenze spontanee tanto in Bellini quanto nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini. La protagonista Rosa Ponselle, celebre soprano statunitense di origine italiana, viene definita «artista di primo ordine» nonostante appartenga a quel «divismo internazionale» che il recensore segnala esplicitamente.

La stagione lirica dell'EIAR occupa comunque il cuore del fascicolo. Il cartellone, ordinato alfabeticamente per autore, accosta un repertorio italiano molto ampio a una presenza ancora consistente di opere straniere. Fra i compositori italiani figurano Alfano (*La leggenda di Sakuntala*), Barilli (*Emiral*), Casavola (*Il gobbo del Califfo*), Catalani (*Wally*), Cilea (*L'Arlesiana*, *Adriana Lecouvreur*), Donaudy (*Ramuntcho*), Faccetti (*I Carnasciali*), Franchetti (*Germania*), Giordano (*Andrea Chénier*, *Fedora*, *Siberia*), Lualdi (*Il diavolo nel campanile*), Malipiero (*Il finto Arlecchino*), Marchetti (*Ruy Blas*), Mascagni (*Guglielmo Ratcliff*, *Pinotta*, *Cavalleria rusticana*), Mulè (*Dafni*), Parelli (*La giornata di Marcellina*, *Hermes*), Pedrollo (*La veglia*), Pick-Mangiagalli (*L'ospite inatteso*), Puccini (*La fanciulla del West*, *Turandot*), Rossini (*La gazza ladra*, *L'occasione fa il ladro*), Smareglia (*Nozze istriane*) e Zandonai (*I cavalieri di Ekebù*).

Accanto a questo repertorio trovano spazio, fra gli altri, Bizet con *Carmen*, Gounod con *Faust*, Massenet con *Il giullare di Nostra Signora*, Mozart con *Don Giovanni*, Offenbach con *I racconti di Hoffmann* e Wagner con *Tristano e Isotta*. Il cartellone mostra dunque una forte valorizzazione della produzione italiana senza che ciò comporti ancora una chiusura nei confronti del repertorio internazionale.

L'articolo di Carlandrea Rossi sulla stagione sinfonica (p. 21) presenta il concerto diretto da Nikolaj Malko, con musiche di Čajkovskij – la *Quinta Sinfonia* –, Rimskij-Korsakov – *Fantasia su temi russi* e *Capriccio spagnolo* – e Prokof'ev, con tre pezzi da *L'amore delle tre melarance*. Il tono critico è

informato e tecnicamente articolato: la Quinta di Čajkovskij è descritta come un'opera «improntata a un variopinto eclettismo», nella quale si avvertono «Beethoven e Schumann, Liszt e Brahms». Il violoncellista Massimo Amfitheatrof viene inoltre elogiato con particolare entusiasmo.

Venerdì 19 maggio è previsto il concerto sinfonico diretto da Attilio Parelli, con la sua *Sinfonia in do minore*, eseguita per la prima volta a Torino, un'ouverture di Schubert, la suite *Chiaroscuri* di Lodovico Rocca – già presentata al Metropolitan di New York – e la *Suite di ballo* di Grétry.

La commemorazione di Brahms, prevista per mercoledì 17 maggio (p. 20), comprende la trasmissione del *Requiem tedesco* dalla Musikvereinssaal di Vienna sotto la direzione di Wilhelm Furtwängler. L'articolo, firmato «Carl», propone un profilo biografico del compositore e richiama giudizi di Nietzsche – «non crea nella pienezza» –, del musicologo Capri e di Torre Franca. Quest'ultimo viene citato a proposito della «simultaneità di accordi molto acuti e di accordi molto gravi» in Brahms, interpretata come un «carattere slavo, acquisito attraverso alla musica dello Chopin». Il contributo mette in discussione la tradizionale categoria dei «tre B» – Bach, Beethoven e Brahms –, pur riconoscendo al compositore un ruolo di primo piano nel *Lied* e nella musica da camera.

Sempre a p. 26, la rubrica «Novità dello Schermo» di Enzo Ferrieri ospita due recensioni cinematografiche. *Anna ed Elisabetta* di Wiesbach⁴⁶, il film tedesco interpretato da Herta Thiele, viene giudicato uno dei migliori della stagione per la «concretezza e vitalità» della narrazione e per l'interpretazione della Thiele, già nota per il ruolo di Manuela in *Ragazze in uniforme. L'oro dei mari* di Epstein, regista e documentarista francese, viene invece definito «un bel film», ma al tempo stesso «antipopolare e anticinematografico» per la lentezza e l'insistenza della costruzione narrativa. Ferrieri lo colloca nell'ambito di un cinema «letterario», accostandolo alle opere di Pabst⁴⁷.

Un interessante punto di contatto fra radio e linguaggio cinematografico compare nella rubrica «Voci del Mondo» di Casalba (p. 19), dedicata a una trasmissione realizzata presso la Società Umanitaria di

⁴⁶ «Wiesbach», così riportato nel *Radiocorriere*, corrisponde in realtà a Frank Wisbar, pseudonimo di Frank Wysbar, regista tedesco.

⁴⁷ Sulla figura di Ferrieri come critico cinematografico si tornerà diffusamente nel terzo capitolo.

Milano attraverso sette microfoni collocati nei reparti di falegnami, cesellatori e fabbri. L'autore definisce questi frammenti sonori «cinematofonie brevi, rapide, proiettate con immediatezza»: il cinema viene così assunto come metafora di una forma di radiofonia documentaria costruita attraverso il montaggio e la successione di ambienti e voci.

Il testo non richiama tuttavia la complessa storia recente dell'Umanitaria, storica istituzione nata con lo scopo di «mettere i diseredati, senza distinzione, in condizione da rilevarsi da sé medesimi, procurando loro appoggio, lavoro ed istruzione», commissariata dal governo fascista già nel 1924, con una conseguente drastica riduzione di molte delle attività che ne avevano caratterizzato l'originario impegno sociale. Nonostante ciò, le Scuole diurne di avviamento professionale al lavoro, le Scuole serali di perfezionamento per le maestranze – dalla Scuola del Libro a quella di Elettrotecnica, dai corsi per orologiai e orafi a quelli per la lavorazione del legno, del marmo e della pietra, ai quali si aggiunsero successivamente i corsi per motoristi e montatori d'aeroplano – e le scuole femminili – dalla Scuola di sartoria ai corsi magistrali per le insegnanti – continuarono a mantenere un profilo didattico significativo sotto la direzione di Elio Palazzo, anche grazie alla presenza di una parte del corpo docente formatosi nella precedente esperienza dell'istituzione.

Nello stesso articolo, l'autore propone, sulla scorta di Panzini, di sostituire il termine inglese «reporter» con l'italiano «rapportatore». Si tratta di un piccolo ma significativo indizio di quel processo di italianizzazione del lessico che si sarebbe intensificato nel corso del decennio.

Anche le inserzioni pubblicitarie documentano alcuni cambiamenti in atto. I marchi di apparecchi radiofonici presenti sulle pagine della rivista sono ormai in larga parte italiani, come Phonola e Radiomarelli, pur continuando a comparire anche aziende straniere.

La fascia di prezzo degli apparecchi è molto ampia: si va dalle 2.075 lire del CGE *Superetta XI* alle 7.000 lire del CGE *Panarmonio* di lusso. Anche la pubblicità non direttamente legata alla radio contribuisce a delineare il profilo economico e culturale del lettore immaginato dalla rivista. Fra i marchi presenti figurano Olivetti, Siemens, Atwater Kent, Kodak, Amaro Cora – con un concorso

legato al campionato di calcio –, Ramazzotti, Campari, Macedonia Extra, FIAT, Moto Guzzi e Baratti & Milano.

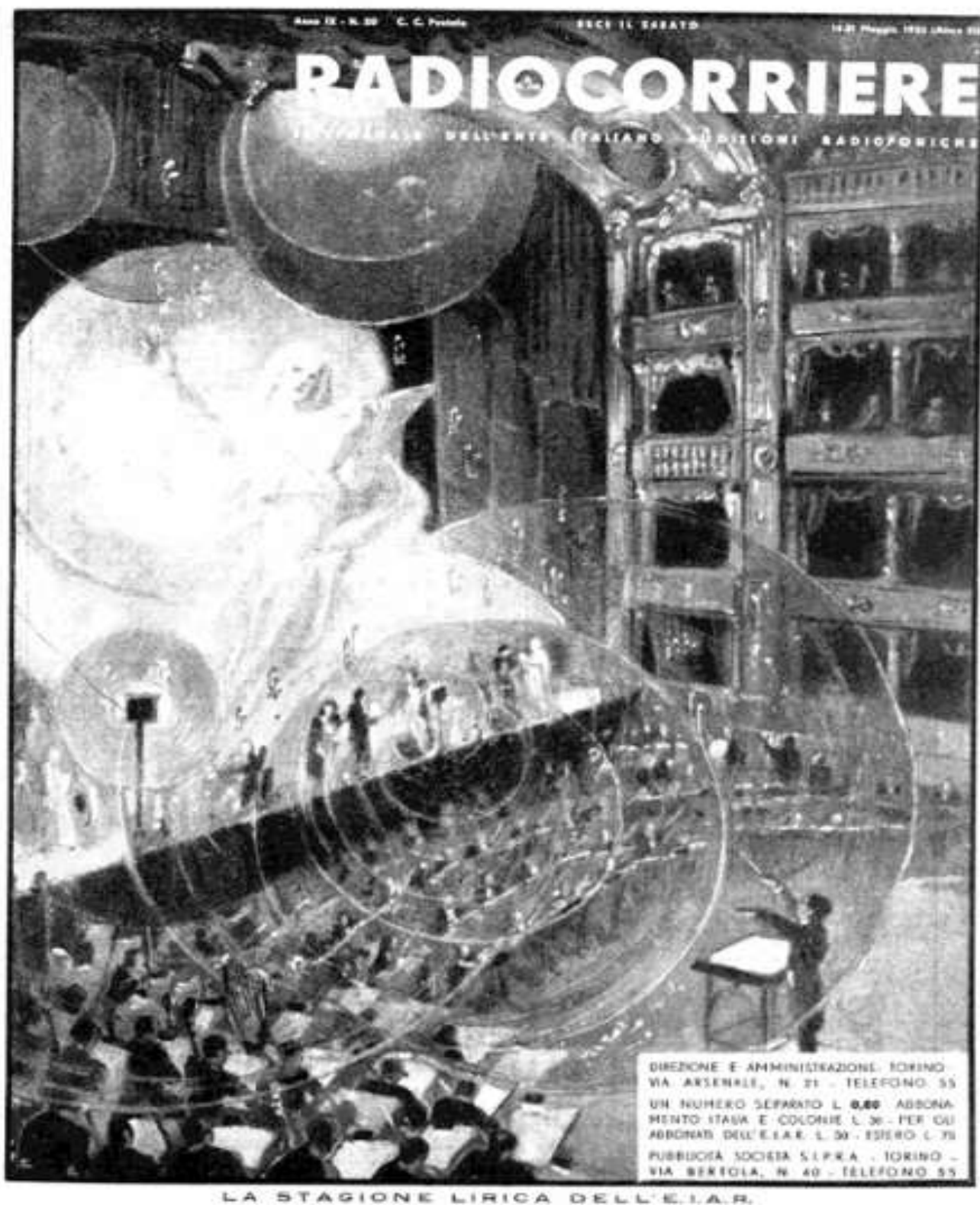


FIGURA 4 COPERTINA RADIOCORRIERE, 14-20 MAGGIO 1932, DEDICATA ALLA STAGIONE LIRICA DELL'E.I.A.R.

2.6 Radiocorriere, n. 8, 17-23 febbraio 1935

Nel 1935 il processo di fascistizzazione della società italiana è ormai in una fase avanzata: circa dieci milioni di italiani, su una popolazione di quaranta milioni, risultano iscritti alle diverse organizzazioni fasciste, ed è anche l'anno dell'inizio della guerra d'Etiopia. La fascistizzazione del *Radiocorriere* appare ormai pienamente evidente, con rubriche direttamente coinvolte nella comunicazione e nella propaganda del regime, come «Cronache del Regime» e «Radio Rurale».

In copertina compare una grande mongolfiera, tratteggiata a chiaroscuro, che trasporta alcuni cavalieri con ampi cappelli piumati e Arlecchino, aggrappato con entrambe le mani al cestello. Intorno, alcuni gabbiani accompagnano i personaggi nel loro viaggio; il tratto è sottile e le sagome fortemente stilizzate. Il fascicolo di febbraio rimanda evidentemente all'atmosfera del Carnevale.

Anche il quadro delle rubriche è sensibilmente mutato rispetto al 1933. Sono ormai presenti con continuità «Radio Rurale», «La Radio nel Mondo», «Interferenze», «Ginnastica da Camera», «Posta della Direzione», «Vetrina Libraria», «Giochi ed Enigmi», «Pagina Antonetto per ragazzi» e «Capolavori Musicali». Il *Radiocorriere* ha dunque ormai assunto la fisionomia di una pubblicazione rivolta a un pubblico di massa: non più soltanto un bollettino destinato ai radioamatori, ma una rivista articolata in sezioni pensate per destinatari differenti – abitanti delle campagne, donne, ragazzi, appassionati di musica e ascoltatori interessati all'attualità.

Compaiono anche nuove firme. Per la musica troviamo Attilio Parelli, nome d'arte di Attilio Enrico Paparella (Monteleone d'Orvieto, 1874–1944), compositore e direttore d'orchestra, primo direttore artistico dell'Unione Radiofonica Italiana e successivamente dell'EIAR di Milano dal 1925. Parelli fu autore delle sigle di apertura dei programmi radiofonici delle sedi di Milano, Torino, Roma e Napoli. La sua opera *I dispettosi amanti*, rappresentata per la prima volta a Filadelfia nel 1912, fu inoltre la prima opera lirica trasmessa integralmente dalla radio italiana.

Sempre in ambito musicale, C. Sommi Picenardi firma «Psicologia della Voce»; per il cinema e la prosa compaiono invece Eugenio Bertuetti, Nino Alberti e Lucio d'Ambra⁴⁸, pseudonimo di Renato Tommaso Anacleto Manganella (1879–1939), autore estremamente prolifico e popolare fra le due guerre. Il suo nome era associato soprattutto a una commedia definita dalle fonti dell'epoca «leggera e garbata» e a un gusto per gli intrecci comico-sentimentali che, nel 1935, gli valse persino un accostamento a Lubitsch.

L'articolo di Sommi Picenardi, «Psicologia della Voce», costituisce un punto di osservazione particolarmente interessante per comprendere come il discorso propagandistico potesse inserirsi anche all'interno di temi apparentemente estranei alla politica. Il testo è dedicato alle qualità sonore della voce umana e ai loro effetti psicologici sull'ascoltatore; verso la conclusione, tuttavia, la riflessione conduce a un esplicito elogio della voce di Mussolini.

L'articolo prende spunto da una lettera di un abbonato torinese, pubblicata nella «Posta della Direzione», che chiedeva all'EIAR di trasmettere dischi del tenore Francesco Tamagno. Sommi Picenardi osserva che le vecchie incisioni non erano in grado di restituire adeguatamente le caratteristiche della sua voce, mentre con Enrico Caruso la tecnica fonografica aveva iniziato a raggiungere risultati migliori. Da qui deriva anche il racconto della figlia di Caruso che, rimasta orfana, avrebbe imparato a conoscere la voce del padre attraverso i suoi dischi.

Il nucleo dell'articolo è costituito da una riflessione sulla voce come manifestazione della personalità e sulla possibile corrispondenza fra caratteristiche vocali e aspetto fisico. Secondo l'autore, la civiltà moderna, dominata dalle macchine e dal rumore, avrebbe perduto parte della sensibilità che gli antichi

⁴⁸ Oggi quasi completamente dimenticato, Lucio D'Ambra fu romanziere, saggista – a lui si deve una delle prime segnalazioni italiane di Proust sulla *Rassegna Contemporanea* nel 1913 –, commediografo e impresario teatrale. Si dedicò anche al cinema, ottenendo un significativo successo di critica e di pubblico. Già all'inizio degli anni Dieci Manganella si avvicinò al nuovo mezzo, dapprima come critico e successivamente come autore. Lavorò per case di produzione come Medusa, Film d'Arte Italiana e Do.Re.Mi., in qualità di soggettista e sceneggiatore, collaborando fra gli altri con Eugenio Perego, Carmine Gallone e Amleto Palermi. Al 1917 risale l'esordio alla regia con *Emir cavallo da circo* e al 1919 la fondazione della D'Ambra Film, confluita nel 1922 nell'UCI (Unione Cinematografica Italiana). Fra il 1916 e il 1922 il suo nome è legato a oltre quaranta titoli. Per la biografia si veda l'Enciclopedia Treccani.

attribuivano alla qualità della voce parlata. È a questo punto che il discorso si sposta sul potere esercitato dalla voce dei grandi trascinatori di folle e culmina nella celebrazione di Mussolini:

Nel metallo della voce di Benito Mussolini squilla una potenza magica ed insieme guerriera che trascina all'ascolto le anime degli ascoltatori, come le api accorrenti verso il bronzo percosso, come i soldati al suono dell'adunata... Musica della voce parlata, che non è meno attraente e suasiva della voce cantata! Anzi lo è forse di più. perché non porta il segno dell'artificio e dell'addomesticamento!

Rispetto all'ampia attenzione dedicata alla costruzione visiva del culto di Mussolini – attraverso fotografie, cinegiornali, manifesti e apparizioni pubbliche – la dimensione propriamente sonora e vocale della sua presenza merita particolare attenzione. Le trasmissioni dei discorsi pubblici e la loro riproposizione in occasione di ricorrenze significative per il regime contribuirono infatti a rendere familiari ai radioascoltatori il timbro, la cadenza e lo stile oratorio di Mussolini. La radio permetteva alla sua voce di superare i limiti della presenza fisica e di raggiungere contemporaneamente aree molto distanti del paese, comprese quelle rurali e periferiche.

Dal 1933 erano inoltre iniziate le trasmissioni dell'Ente Radio Rurale⁴⁹, rivolte agli studenti e, nelle giornate festive, agli agricoltori, nel quadro di un progetto di educazione e acculturazione di massa fortemente sostenuto dal regime. La radio entrava così direttamente nelle scuole. Lo Stato fascista promosse anche la produzione della cosiddetta Radio Rurale, un apparecchio relativamente economico decorato con due fasci littori fra spighe di grano. Lo scopo ufficialmente dichiarato era «la diffusione della radiofonia nelle campagne per la elevazione morale e culturale delle popolazioni agricole». La rubrica «Radio Rurale» fornisce dati significativi sulla portata dell'iniziativa: 4.178 apparecchi risultavano installati nelle scuole rurali, con un incremento di 411 unità nel solo mese di gennaio 1935.

⁴⁹ Su questo argomento cfr. F. Monteleone, *op. cit.*; P. Ortoleva e B. Scaramucci (a cura di), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003, p. 279.

Già nel 1932 Giovanni Telesio, gerarca fascista e direttore del *Resto del Carlino*, aveva dedicato un contributo ai grandi «oratori» della radio, annoverando Mussolini fra le personalità più efficaci al microfono. In un articolo del *Radiocorriere* si legge:

Il Duce è un perfetto oratore della radio. Il suo modo di parlare è netto, conciso, preciso. La parola è convinta. Gode in tutto il mondo, anche come parlatore alla radio, di un favore immenso. E non già per le virtù proprie dell'oratore sorridente e di facile grazia – smiling man and of easy grane; direbbero gli inglesi –, ma per le virtù contrarie. Young scrive di Lui: «Nettamente popolare è napoleonico, forte, dominante. Lo si immagina facilmente nell'atto di pronunciare un'orazione davanti una folla di antichi romani». La sua voce non è aspra, ma piacevole, forte e vibrante⁵⁰.

La rubrica «Interferenze», firmata da Enzo Ciuffo e pubblicata a p. 30, è invece dedicata ad argomenti apparentemente marginali, vere e proprie «interferenze» rispetto ai temi principali della rivista. Il contributo si apre con un'osservazione sulle difficoltà incontrate in Francia nel sostituire il termine inglese *speaker*, rapidamente rimpiazzato in Italia da «annunciatore». Il tono è ironico e bonariamente polemico nei confronti delle proposte francesi:

La parola inglese *speaker*, da noi agevolmente e in fretta – senza sottili discussioni linguistiche – sostituita con annunciatore, in Francia non ha ancora trovato un vecchio vocabolo equivalente, né un neologismo di buon gusto da immettere nell'uso corrente. Le proposte sono state parecchie: *parleur*, *préaviséur*, *crieur*, *annonceur*, *annonciateur* e, perfino, con grossolano umorismo: *héraut d'armes*, *aboyeur*, *gueuleur*, *bonimenteur* e via discorrendo. L'abbondanza dei suggerimenti rende ardua la scelta; la parola *speaker* continua a offendere l'orecchio dei puristi e l'Académie Française non si decide a riunirsi in seduta plenaria per pronunciare la sentenza definitiva.

⁵⁰ G. Telesio, «Parlare alla radio», *Radiocorriere*, 1931, n. 52, p. 18.

Il passo è significativo anche per il modo in cui le indicazioni linguistiche promosse dal fascismo potevano essere tradotte in una forma di umorismo apparentemente innocuo. Il ricorso al «buon senso» e alla complicità con il lettore rende l'italianizzazione del lessico una pratica presentata come naturale, immediata e persino preferibile alle esitazioni linguistiche degli altri paesi.

L'articolo «Umberto Giordano e il suo Teatro», firmato da Nino Alberti, celebra invece il compositore come espressione dell'«Italia» musicale, contrapponendolo alle «alchimie» attribuite alla musica modernista straniera. Il testo ripercorre la carriera di Giordano a partire dagli anni di studio al Conservatorio di Napoli, quando inviò l'opera *Marina* al concorso Sonzogno. Da quell'esperienza derivò l'incarico di comporre *Mala vita*, su libretto di Nicola Daspuro tratto da un dramma di Salvatore Di Giacomo. L'opera, rappresentata inizialmente a Napoli, non incontrò il favore del pubblico; il grande successo giunse invece alla Scala nel 1896 con *Andrea Chénier*, seguito da *Fedora*, *Madame Sans-Gêne*, *La cena delle beffe* e *Il Re*. Alberti sottolinea in queste opere il progressivo affinamento della tecnica compositiva, una maggiore ricercatezza stilistica e una crescente attenzione all'orchestra. *Siberia*, infine, viene interpretata come piena espressione dell'intento attribuito a Giordano dal giornalista: mantenere saldamente italiana la propria musica.

Nella rubrica «La Radio nel mondo. Impressioni di un pescatore d'onde» compare invece un articolo dedicato a Mahler, nel quale vengono ricordate le numerose esperienze professionali e i successi del compositore austriaco. La sua musica non incontra tuttavia i gusti di «Galar», pseudonimo con cui si firma il «pescatore d'onde», che a proposito di una sinfonia scrive:

Al solitario radioamatore essa (la sinfonia) è apparsa (si perdoni l'irriverenza del paragone) un opulento panettone mangiato senza pause e asciutto e, quel che più conta, senza l'indispensabile complemento di qualche bicchierotto di vin bianco frizzante.

Il giudizio, espresso in forma ironica più che ideologica, mostra comunque la distanza del recensore da un repertorio percepito come eccessivamente monumentale e complesso.

Dall'ottobre 1933 il senatore Roberto Forges Davanzati⁵¹ conduceva la trasmissione «Cronache del Regime», in onda ogni sera dalle 20.30 alle 20.45. La propaganda politica era così divenuta un appuntamento quotidiano e riconoscibile del palinsesto; «Cronache del Regime» avrebbe trovato anche una presenza stabile sulle pagine del *Radiocorriere*. Nel 1932 Antonio Gramsci aveva espresso su Forges Davanzati un giudizio particolarmente feroce:

Il Forges Davanzati è davvero un tipo, e un tipo da farsa intellettuale. Si potrebbe così delineare il suo carattere: egli è il "superuomo" rappresentato da un romanziere o drammaturgo minchione ed è allo stesso tempo questo romanziere o drammaturgo. La vita come opera d'arte, ma opera d'arte d'un minchione. È noto che molti giovanotti vogliono rappresentare il genio, ma per rappresentare il genio occorre essere genio e infatti la maggior parte di questi genii rappresentati sono dei solennissimi imbecilli: il Forges Davanzati rappresenta se stesso⁵².

Il fascicolo annuncia inoltre l'inaugurazione di trasmissioni speciali destinate al Nord America. La prima prevede un intervento del ministro Galeazzo Ciano e un concerto di Beniamino Gigli: politica e musica vengono così associate nella rappresentazione dell'Italia destinata a un pubblico internazionale.

Nello stesso numero compare anche un importante esempio di integrazione fra radio, cultura popolare e pubblicità di massa⁵³: il concorso Perugia legato alla trasmissione *I Quattro Moschettieri*, programma dell'Eiar andato in onda dal 1934 al 1937. Ideato da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, il varietà proponeva una parodia dei ben più celebri *Tre moschettieri* di Dumas, alternando scenette comiche, riferimenti alla cultura popolare contemporanea, intermezzi musicali e commenti all'attualità.

⁵¹ Roberto Forges Davanzati fu inizialmente membro del Partito Socialista, per avvicinarsi successivamente agli orientamenti culturali e ideologici del nazionalismo e aderire infine al fascismo.

⁵² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, q. 10, 2007, pp. 1339–1340.

⁵³ R. Covino, «La pubblicità e l'evento: la "febbre moschettiera"», in Teatro Stabile dell'Umbria, *I Quattro Moschettieri*, 2004, pp. 9–11.

Il successo straordinario dei *Quattro Moschettieri* fu strettamente legato alla campagna promozionale ideata da Aldo Spagnoli, figlio di Luisa Spagnoli. Il programma era infatti finanziato dalla Buitoni Perugina, che costruì attorno alla trasmissione un articolato sistema di iniziative pubblicitarie. Fra queste raggiunse particolare notorietà, nelle edizioni del 1936 e del 1937, il concorso a premi basato sulla raccolta delle figurine disegnate da Angelo Bioletto e distribuite nelle confezioni dei prodotti dello sponsor. La campagna sfruttava il successo della trasmissione e, al tempo stesso, contribuiva ad alimentarlo, creando un circuito particolarmente efficace fra consumo, ascolto radiofonico e cultura popolare.

Il programma e il concorso furono soppressi nel 1937 in seguito all'intervento del Ministero delle Finanze, anche a causa del vasto fenomeno imitativo generato dall'iniziativa e delle proteste delle aziende concorrenti.

Nel 1935 i prezzi degli apparecchi radiofonici presenti nelle inserzioni del *Radiocorriere* variano indicativamente dalle 700 lire di alcuni modelli Phonola alle 1.950 lire di apparecchi Radiomarelli. Rispetto al 1929, l'offerta appare dunque più differenziata e comprende modelli rivolti anche a fasce di reddito meno elevate, pur rimanendo la radio un bene economicamente impegnativo. Tra i marchi pubblicizzati trovano ormai ampio spazio Phonola, Radiomarelli e Magnadyne, accanto a imprese straniere come Telefunken.

RADIOCORRIERE

SETTIMANALE DELL'ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE
ABBONAMENTO ITALIA E COLONIE L. 30 - PER GLI ABBONATI
ALL'EIAR L. 25 - ESTERO L. 70 - UN NUMERO SEPARATO L. 0,60



CONCORSO SACCHETTO RADIO

LEGGERE NORME A PAG. 34

S. A. PERUGINA - CIOCCOLATO E CARAMELLE

FIGURA 5 COPERTINA DEL RADIOCORRIERE, ANNO XI, N.8, 17-23 FEBBRAIO 1935

2.7 Radiocorriere, n. 44, 30 ottobre-5 novembre 1938

Testata: *Radiocorriere*, settimanale dell'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche).

Anno: XIV della rivista, XVII dell'Era fascista.

Sede: Torino, Via Arsenale 21.

Prezzo: L. 0,70 per numero; abbonamento annuo L. 33 per Italia, Impero e Colonie, L. 27 per gli abbonati EIAR, L. 75 per l'estero.

Pubblicità: SIPRA, Torino, Via Bertola 40.

Direttore responsabile: Gigi Michelotti.

Editore: EIAR.

Pagine: 56.

Il fascicolo esce nell'anno dell'introduzione delle leggi razziali. L'apertura è dedicata all'inaugurazione della stazione radiofonica di Tripoli, presentata come strumento della politica coloniale italiana, e all'avvio delle trasmissioni culturali italo-tedesche. La musica entra così esplicitamente nel quadro della propaganda dell'Asse, mentre il lessico dei discorsi ufficiali – «coscienza imperiale», «potenza espansiva della nostra razza» – riflette tanto le ambizioni coloniali del fascismo quanto il crescente avvicinamento alla Germania nazista.

La copertina è occupata da una pubblicità a piena pagina dell'apparecchio CGE 721 della Compagnia Generale di Eletticità di Milano. Il fascicolo è organizzato soprattutto attorno a due avvenimenti: il Ventennale della Vittoria del 4 novembre e l'inaugurazione, prevista per il 31 ottobre, del Centro Radio Imperiale a onde corte di Prato Smeraldo, a pochi chilometri da Roma. A questi si affiancano la celebrazione della Mostra dell'Autarchia a Torino, il ritorno dei legionari dalla Spagna a Napoli e la partenza di ventimila coloni diretti in Libia.

L'articolo di apertura, «Il Ventennale della Vittoria», a p. 3, stabilisce una continuità simbolica fra la vittoria del 4 novembre 1918 e la Marcia su Roma del 28 ottobre 1922, che sarebbe «maturata nella vigilia appassionata di Vittorio Veneto». Immediatamente sotto il titolo, un trafiletto celebra la dimensione imperiale del fascismo, accompagnato da una fotografia del Centro Radio Imperiale:

Il giorno 31 ottobre anno XVII l'Eiar inaugura, in forma particolarmente solenne, Il Centro Radio Imperiale ad onde corte, Centro che sorge nella località di Prato Smeraldo a pochi chilometri da Roma e dal quale si irradiano, per le vie dell'etere, le parole dense di Idee e di fatti che affermano la potenza

fascista. Trasmissioni dall'Italia nell'America Latina, nell'America del Nord, nel Medio e Vicino Oriente, nei Paesi Arabi, in Turchia, in Grecia, in Estremo Oriente, nell'Africa Orientale Italiana. Un'immensità di spazi e di orizzonti, una ridda di paralleli. E su tutti corre, fulmineo e limpido, Il pensiero di Roma, eterna datrice di civiltà.

L'articolo descrive dettagliatamente anche il programma delle celebrazioni: l'arrivo a Vittorio Veneto di ottocento bandiere reggimentali, il loro trasferimento a Roma mediante treni speciali – definiti «tradotte», per stabilire un richiamo alle truppe della guerra del 1915–1918 –, le soste a Treviso, Padova, Ferrara, Bologna e Firenze, la salita al Vittoriano il 4 novembre, la deposizione di due corone sulla tomba del Milite Ignoto – una del Re Imperatore e una del Duce – e la Messa al campo del 2 novembre.

Il tono è apertamente celebrativo e propagandistico. Anche il riferimento alle numerosissime lettere provenienti dall'estero viene impiegato come attestazione dell'efficacia e del prestigio internazionale dell'EIAR:

giornalmente giungono alla sede romana dell'Eiar centinaia di lettere di ascoltatori delle trasmissioni di Roma effettuate nelle varie lingue dei paesi a cui sono dedicate, inglese, spagnola, araba, cinese, ecc. In tali lettere si danno informazioni circa la bontà di ricezione, si chiedono esecuzioni di pezzi di musica particolari e si manifesta sempre grande ammirazione e gratitudine per l'Italia. Particolarmente intenso fu l'interessamento mondiale alle trasmissioni dell'Eiar da Prato Smeraldo nel periodo eroico della guerra etiopica, culminato con lo storico discorso del Duce per la proclamazione dell'Impero.

Le pp. 5–6 sono interamente dedicate al «Centro Radio Imperiale di Roma». L'articolo, insieme tecnico e celebrativo, descrive minuziosamente l'impianto, composto da otto trasmettitori distribuiti in tre edifici su un'area di venti ettari. Le direzioni previste comprendono l'Impero, raggiunto attraverso quattro differenti onde, il Nord, il Sud e il Centro America, l'Estremo Oriente – Giappone e Australia –, il Nord Europa, il bacino del Mediterraneo, la Libia e il Sud Africa.

Accanto all'articolo, un riquadro a doppia colonna annuncia:

Saluto ai ventimila coloni in partenza per la Libia, sul trasporto dal primo giorno del nuovo anno fascista da Genova, Napoli e Siracusa, che darà argomento "ad alcune tra le più commosse radiocronache dell'annata".

A p. 7, «L'EIAR alla Mostra dell'Autarchia» riferisce della visita di Achille Starace alla rassegna torinese allestita al Parco del Valentino. La mostra dell'EIAR viene descritta come un «Sacario del lavoro e della produzione italiani», caratterizzato da grandi figurazioni a colori, citazioni tratte dai discorsi autarchici di Mussolini – «è lo spirito che doma la materia» – e una monumentale «M» simbolica ideata dal «camerata dott. Pippo Giani, coordinatore della Mostra».

A p. 9, «I sette saggi indiani», conversazione di Lucio d'Ambra, Accademico d'Italia, è dedicata a Carlo Formichi, noto studioso di sanscrito, e alla sua attività divulgativa sull'India, con riferimenti a Gandhi, al *Mahābhārata* e alla tradizione narrativa indiana. Nella stessa pagina un riquadro, «Novembre astronomico», firmato C. M., informa sull'eclissi totale di luna del 7–8 novembre, visibile in Italia, e sull'eclissi parziale di sole del 21–22 novembre.

A p. 10 compare un lungo articolo di F. Mulè sull'*Oberon* di Carl Maria von Weber, opera romantica in tre atti su libretto di Planché, trasmessa il 30 ottobre e il 1° novembre nell'ambito della stagione lirica dell'EIAR. La trama viene ripercorsa dettagliatamente attraverso le vicende di Oberon, Huon, Rezia, Baghdad e Tunisi. Nella stessa pagina, il riquadro «Cento anni dalla nascita di Bizet», firmato «Simplicissimus», ricostruisce la biografia del compositore e discute l'origine della *Habanera* di *Carmen*, derivata dalla *Chanson havanaise* di Sebastián de Yradier.

A p. 11, «La prosa, radiocommedie e commedie della settimana» presenta una serie di recensioni, firmate Casalba e Malombra: *Malgrado tutto*, commedia in un atto di Feli Silvestri; *Bolero*, radiodramma eroico di Alberto Croce; *Tripoli terra d'amore*, commedia in tre atti di Adriana De Gislimberti; *I diritti dell'anima* di Giuseppe Giacosa, risalente al 1895; e *Fuori dal nido* di Eligio

Possenti. In una colonna separata, «Personaggi di teatro: Cesare nel dramma Il Focolare di Gherardo Gherardi», firmato Malombra, traccia il ritratto del protagonista, un contadino sessantacinquenne, sottolineandone l'ostinazione patriarcale.

A p. 13 compare «I contadini e la razza», conversazione radiofonica di Manlio Pompei. Si tratta del primo testo esplicitamente razzista incontrato nel corpus esaminato. Le leggi «per la difesa della razza» erano state introdotte a partire dal settembre dello stesso anno⁵⁴ e l'articolo inserisce la politica razziale fascista all'interno di una narrazione storica che pretende di rivendicarne radici profondamente italiane, anziché presentarla come semplice imitazione del modello nazista.

Pompei esordisce affermando che «il razzismo non è affatto una cosa nuova» per il popolo italiano e individua nel binomio «terra-razza» uno dei fondamenti della civiltà romana. I contadini vengono rappresentati come «sacerdoti» di questa continuità: avrebbero resistito alle invasioni barbariche, preservato l'integrità del sangue e scelto per i propri figli coniugi appartenenti alla comunità locale. La stessa famiglia Mussolini, descritta come composta da «aratori provetti» fin dal Seicento, viene assunta quale esempio di questa presunta continuità genealogica. L'articolo culmina nell'invocazione a difendere «la buona terra della ruralità italica dalle infestanti gramigne di razze inferiori».

La legislazione razziale introdotta a partire dal 1938 segna un ulteriore e drammatico passaggio nella storia della dittatura fascista⁵⁵. Alla violenza politica e alla repressione già esercitate dal regime si aggiunge ora l'adozione sistematica di categorie biologiche fondate sulla razza e sul sangue. L'appartenenza viene presentata come un dato originario e imm modificabile, indipendente dalle azioni e dalle convinzioni dell'individuo. Il *Manifesto della razza* del luglio 1938 affermava esplicitamente l'esistenza di una «pura razza italiana», costruendo su tale presupposto l'esclusione degli ebrei e dei

⁵⁴ Sul sito del CDEC – Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea – sono raccolti i principali provvedimenti della legislazione antiebraica fascista dal settembre 1938 al 1945: <https://www.cdec.it/formazione/percorsi/per-la-storia-della-shoah/le-leggi-antiebraiche-dellitalia-fascista>

⁵⁵ Le interpretazioni storiografiche del fascismo sono numerose e continuano ad alimentare un ampio dibattito anche in relazione alle trasformazioni politiche contemporanee. Non è questa la sede per affrontare sistematicamente tale questione, della quale occorre tuttavia riconoscere l'importanza. Cfr., fra gli altri, G. Albanese (a cura di), *Il fascismo italiano. Storia e interpretazione*, Torino, Carocci.

meticci coloniali non per ciò che facevano o pensavano, ma sulla base della loro presunta appartenenza biologica⁵⁶.

Sulla stessa pagina dell'articolo compare il «Calendario delle lezioni musicali e parlate e dei concerti per le scuole medie», organizzati dall'EIAR per l'anno scolastico 1938–1939 – XVII dell'Era fascista –, che si apre il 31 ottobre con una prolusione di Giuseppe Bottai.

A p. 14, «Le Cronache» accosta avvenimenti di natura molto diversa: il ritorno a Napoli dei legionari dalla Spagna, raccontato nella radiocronaca di Fulvio Palmieri e Alessandro De Stefani; la Giornata missionaria, con i messaggi del cardinale Fumasoni-Biondi e di monsignor Celso Costantini sui missionari in Cina e in India; e «Radio e poesia», breve contributo dedicato a una poesia di Valfredo Breccia che presenta la radio come voce della patria capace di raggiungere gli italiani lontani.

A p. 16 vengono presentati tre eventi musicali della settimana. Il primo è il concerto sinfonico dell'Orchestra Stabile della Reale Accademia di Santa Cecilia, diretta da Bernardino Molinari, con la *Quarta Sinfonia* di Brahms, *Trasfigurazione*, poema sinfonico di Sallustio, e *I pini di Roma* di Respighi. Il secondo è il concerto diretto da Armando La Rosa Parodi al Teatro della Moda di Torino nell'ambito della rassegna «Torino e l'autarchia». Il terzo, «La canzone e la danza attraverso la Masovia», è una trasmissione da Varsavia comprendente una suite di Tadeusz Sygietyński. Sulla stessa pagina, Ezio Carabella presenta *Il cuore d'argento* di Giuseppe Mulè, nuova opera in un atto su libretto di Giuseppe Adami, destinata al Teatro Reale dell'Opera e ambientata in un'antica solfara siciliana.

Non compare invece nel fascicolo una rubrica specificamente dedicata alla critica cinematografica. Enzo Ferrieri, già incontrato nei numeri precedenti anche nella veste di critico del cinema, appare qui soltanto come autore del racconto *Signorina del centralino*, a p. 54, bozzetto sentimentale dedicato a una telefonista trentenne che ha rinunciato al matrimonio per la carriera in un grande ufficio milanese.

⁵⁶ E. Levinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Macerata, Quodlibet, 1996. Nel breve testo, apparso originariamente nel 1934, poco dopo l'avvento di Hitler al potere, il filosofo affronta il problema delle radici ideologiche e filosofiche del nazismo.

Per quanto riguarda la pubblicità, gli apparecchi radiofonici reclamizzati appartengono esclusivamente a marchi italiani. Ampia è anche la presenza di prodotti non direttamente collegati alla radio: cosmetici, profumi e liquori – Maraschino e Cherry Brandy Vlahov, Maraschino e Cherry Brandy Luxardo, Rabarbaro Zucca, Cognac Sarti –, oltre a prodotti alimentari e di consumo, dal calzaturificio di Varese a Galbani e Audiphon.

Nelle pagine centrali trovano spazio le rubriche fisse. «La parola ai lettori» comprende sedici risposte a quesiti tecnici dei radioascoltatori; i «Corsi di lingue straniere» presentano la ventunesima lezione di lingua amarica del prof. B. Ducati, insieme alla ripresa delle lezioni di tedesco e inglese. Seguono, come di consueto, i palinsesti della radio italiana, che occupano lo spazio compreso fra p. 22 e p. 51. Particolare attenzione merita infine «La Lingua d'Italia», giunta alla diciassettesima e ultima puntata della rubrica dedicata alla lingua italiana. In questo fascicolo vengono affrontati i pronomi allocutivi – *tu, voi, lei* – attraverso una ricostruzione che prende le mosse dal *vos* latino imperiale, passa per gli usi medievali e per l'origine spagnola cinquecentesca del *lei*, fino alle posizioni di Tolomei, Annibal Caro e Leopardi. La rubrica si conclude con un esplicito riferimento alla politica linguistica del regime: «La recente decisione del Governo Fascista circa l'uso del *voi* in luogo del *lei* viene a ripristinare la più antica e schietta nostra tradizione».

La scelta di soffermarsi su «La Lingua d'Italia» risponde a diverse ragioni. Alla rubrica, presente per buona parte del 1938, Francesca Gatta ha dedicato uno studio specifico⁵⁷, che costituisce uno dei pochi contributi ad assumere il *Radiocorriere* stesso come oggetto principale dell'indagine.

Come si è già osservato, la rivista è rimasta a lungo ai margini dell'attenzione critica, più frequentemente utilizzata come fonte che studiata come testo autonomo. Un'analisi ravvicinata di una singola rubrica offre pertanto, oltre alle informazioni sul tema specificamente affrontato, un raro punto di riferimento metodologico per esaminare i meccanismi discorsivi del settimanale.

⁵⁷ F. Gatta, «La trasmissione radiofonica “La lingua d'Italia” e il dibattito linguistico nelle pagine del Radiocorriere», in R. Merida, F. Ruggiano, S. Schwarze (a cura di), *Tradizioni del discorso sulla lingua nella stampa periodica italiana dal Settecento a oggi*, Berlin, Peter Lang, 2024, pp. 171–185.

L'analisi del modo in cui la questione linguistica viene affrontata all'interno della rubrica mette inoltre in luce la compresenza di due atteggiamenti differenti. Da un lato emerge il discorso ideologico, soprattutto nei punti in cui la lingua può essere direttamente ricondotta alla politica culturale del fascismo; dall'altro rimane il piano delle domande concrete formulate dai lettori, i cui quesiti sulla pronuncia, sulla grafia e sulla morfologia mantengono spesso il dialogo entro confini propriamente linguistici. Questa compresenza riflette una dinamica che attraversa più in generale l'intera rivista: il discorso ideologico del regime e gli interessi effettivi del pubblico possono convivere, talvolta senza coincidere, sulla medesima pagina.

«La Lingua d'Italia»⁵⁸ incarna pienamente anche la funzione pedagogica attribuita alla radio. Realizzata in collaborazione con l'Accademia d'Italia, la trasmissione nasce con l'obiettivo dichiarato di offrire una risposta univoca al problema della pronuncia dell'italiano, divenuto particolarmente urgente con la diffusione della radio e del parlato trasmesso, nel quadro della ricerca di una lingua nazionale uniforme.

Di questo problema tratta Guido Sommi Picenardi nell'editoriale «Per la difesa della lingua»⁵⁹, con il quale viene annunciata la trasmissione. La radio viene presentata come strumento capace di affiancare la scuola nel compito di «educare le masse» e come una sorta di «enciclopedia parlata» destinata a diffondere la lingua italiana, definita «sacro patrimonio nazionale». Al centro della riflessione si trova soprattutto il problema della corretta pronuncia:

Si prospetta così un nuovo problema che del resto è sempre stato latente nel popolo, il problema della pronuncia esatta di molte parole che nella più completa anarchia fonica si permettono ancora oggi di

⁵⁸ Il ciclo iniziale comprendeva sei lezioni, trasmesse con cadenza bisettimanale dal 10 al 31 marzo 1938: C. Formichi, «Per la difesa e l'italianità della lingua», *Radiocorriere*, 1938, n. 11, pp. 1–2; G. Bertoni, «L'antica e nuova questione della lingua», *Radiocorriere*, 1938, n. 12, p. 4; A. Panzini, «Ricerca d'intesa sulla lingua italiana», *Radiocorriere*, 1938, n. 13, p. 4; G. Bertoni, «Lingua nazionale ed espansione linguistica», *Radiocorriere*, 1938, n. 14, p. 4; G. Bertoni, «La questione della pronuncia italiana», *Radiocorriere*, 1938, n. 15, p. 4. A queste conversazioni seguirono le risposte ai quesiti degli ascoltatori. La rubrica vera e propria, «La lingua d'Italia. Risposte date a quesiti sottoposti da radioascoltatori», fu pubblicata dal n. 23 al n. 44 del *Radiocorriere* del 1938; le diciassette puntate radiofoniche andarono in onda fra aprile e ottobre dello stesso anno.

⁵⁹ G. Sommi Picenardi, «Per la difesa della lingua», *Radiocorriere*, 1938, n. 2, p. 5.

vagare liberamente e senza regola fissa per i con fini d'Italia [...] In sede radiofonica, la crisi di questi dubbi fonetici è parsa più grave e la necessità di dover parlare coram populo, di dare ad ogni parola sospetta o addirittura ribelle la sua pronunzia esatta è diventata una questione di correttezza, si starebbe per dire di educazione linguistica.

La questione assume tuttavia apertamente anche una dimensione ideologica. Nella conversazione introduttiva al ciclo di lezioni, il presidente dell'Accademia d'Italia Carlo Formichi dichiara che il fine della trasmissione «è tutto fuorché accademico e teorico, è essenzialmente pratico patriottico fascista»⁶⁰. E aggiunge: «Chi adopera un vocabolo dialettale, o, peggio, straniero invece di quello italiano, rivelerà non solo un difetto di cultura, ma di patriottismo»⁶¹.

Le prime sei lezioni andarono in onda con cadenza bisettimanale dal 10 al 31 marzo 1938. Alla conversazione introduttiva di Carlo Formichi, «Per la difesa e l'italianità della lingua» – più vicina a un manifesto programmatico che a una lezione propriamente linguistica –, seguirono gli interventi di Alfredo Panzini, «Lingua e dialetti» e «Ricerca d'intesa sulla lingua italiana», e di Giulio Bertoni, «L'antica e nuova questione della lingua», «Lingua nazionale ed espansione linguistica» e «La questione della pronuncia italiana». Quasi tutte le conversazioni furono successivamente pubblicate dal *Radiocorriere*⁶².

Anche le risposte fornite ai quesiti degli ascoltatori da Bertoni e dal suo allievo Ugolini vennero pubblicate sotto il titolo «La Lingua d'Italia». In questi casi i dubbi concreti dei radioascoltatori ricevevano generalmente risposte di carattere propriamente linguistico: venivano illustrate le etimologie necessarie a giustificare una pronuncia, spiegata la regola del dittongo mobile, discusso il timbro delle vocali o chiarito il plurale dei nomi composti.

Un esempio particolarmente significativo riguarda la pronuncia di *colonna*:

⁶⁰ «Per la difesa e l'italianità della lingua», *Radiocorriere*, 1938, n. 11, pp. 1–2.

⁶¹ Ibidem.

⁶² A eccezione della lezione di Panzini «Lingua e dialetti».

Si deve dire colónna o colónna?! domanda un forte gruppo di radioascoltatori di tutta Italia, e perché l'una anziché l'altra pronuncia? Fiorentino è l'ó stretto di colónna, romano e in genere di tutta l'Italia centrale e meridionale l'ò bene aperto di colónna. Daremo in questo caso la preferenza alla pronuncia di Firenze, come a quella che rispecchia con esattezza il processo di svolgimento della vocale accentata etimologica latina nell'italiano. Come dal latino nûcem con la u breve si ha nóce con l'o stretto, come da crûcem si ha cróce, come da ûmbra si ha ómbra, così da colómna si deve avere regolarmente colónna. La pronuncia di Firenze qui ha dalla sua lo svolgimento storico della nostra lingua. Quindi, diremo: colónna⁶³.

Quando invece la questione linguistica assume un valore direttamente politico e ideologico, cambia anche la forma del discorso. È significativo, ad esempio, che la condanna dell'uso del pronome di terza persona *lei*, nell'ottava puntata, non sia formulata in risposta a una domanda di un lettore, ma compaia in un riquadro autonomo intitolato «Fine del Lei»:

Il “lei” è un errore di grammatica. Non rispondete alle persone che vi danno ancora del “lei”: o fate loro ripetere la frase, volgendola in seconda persona. Educate il vostro linguaggio: italianizzatelo! ... Più i caratteri di una razza sono profondi e spiccati, più la sua civiltà alta e duratura!⁶⁴

Il passaggio dal piano strettamente linguistico a quello ideologico determina così anche un mutamento retorico: alle spiegazioni argomentate si sostituiscono gli imperativi, mentre lingua, nazione e razza vengono sovrapposte all'interno dello stesso sistema di valori.

Il caso della messa al bando del *lei* esemplifica bene questo slittamento. Come osserva Francesca Gatta, l'intervento redazionale, «iscrivendo il pronome in un disegno ideologico, rende militante la scelta del pronome».⁶⁵ La studiosa individua proprio nel contrasto fra la prosa degli studiosi della lingua e quella della redazione anonima della rivista uno degli aspetti più significativi delle «Risposte ai lettori»:

⁶³ «La lingua d'Italia. Risposte date a quesiti sottoposti da radioascoltatori», *Radiocorriere*, 1938, n. 23, p. 4.

⁶⁴ «Fine del lei», *Radiocorriere*, 1938, n. 33.

⁶⁵ F. Gatta, *op. cit.*, p. 8 e ss.

Il contrasto fra le due modalità discorsive è evidente: da una parte una prosa argomentativa, attenta a dare conto delle ragioni storico-linguistiche alla base delle scelte proposte, pur senza dimenticarsi di rendere omaggio al regime quando possibile; dall'altra una prosa astratta e assertiva, che procede attraverso definizioni e contrapposizioni nette (di solito vaghe e poco definite) all'interno delle quali tutto viene classificato, caricandosi di un valore ideologico.

Il contesto fortemente ideologizzato della rivista rimane dunque costantemente sullo sfondo, ma nelle risposte ai quesiti linguistici prevalgono spesso il ragionamento e l'analisi storico-linguistica, mentre risultano «assenti i caratteri assertivi e militanti che affiorano immediatamente quando l'argomento linguistico si presta ad essere ideologizzato».

Anche la ricorrenza del termine «difesa» – sia essa «difesa della lingua» o «difesa della razza» – presuppone la costruzione retorica di una minaccia dalla quale la comunità nazionale dovrebbe proteggersi. Sono modalità caratteristiche del linguaggio politico totalitario, particolarmente evidenti in queste pagine proprio perché poste a confronto con la prosa più analitica e argomentativa delle risposte linguistiche. Gli elementi forniti dal discorso specialistico vengono, quando possibile, ricondotti a un quadro ideologico più ampio, che attribuisce loro un significato ulteriore rispetto a quello originariamente linguistico⁶⁶.

⁶⁶ Ibidem.

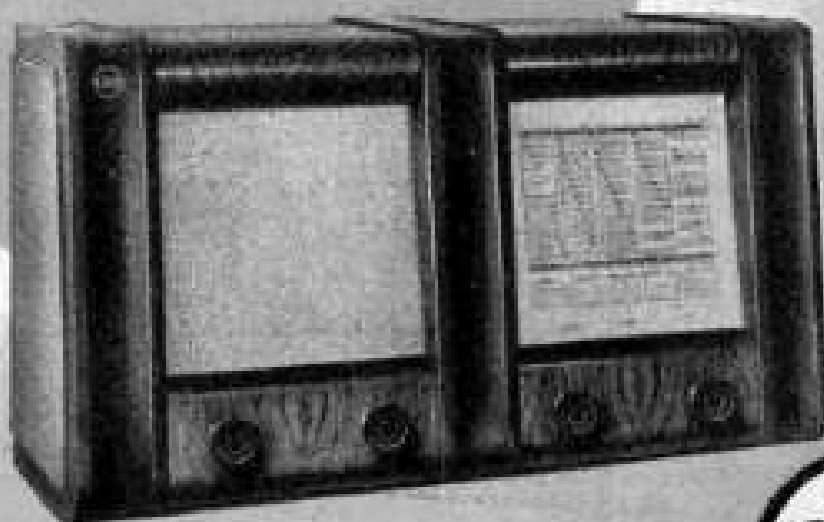
radiocorriere

SETTIMANALE DELL'ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE L. 0,70

CGE. 721

SUPER 5 VALVOLE
ONDE CORTE E MEDIE
SCALA PARLANTE A SPECCHIO

PREZZO L. 1190



A RATE:
ANTICIPO IN CONTANTI L.135
E 10 RATE MENSILI di L. 65
Il prezzo è valido per l'abbonamento a 12 rate mensili.



COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITA'-MILANO

FIGURA 6 COPERTINA RADIOCORRIERE, ANNO XIV, N.44, 30 OTTOBRE-5 NOVEMBRE 1938

2.8 Radiocorriere, n. 15, 6-12 aprile 1941

Sede: Torino, Via Arsenale 2.

Prezzo: L. 0,70.

Direttore responsabile: Gigi Michelotti.

Editore: Società Editrice Torinese.

Pagine: circa 40.

Siamo nel cuore del conflitto mondiale. Le leggi razziali sono ormai pienamente in vigore, il linguaggio antisemita compare apertamente negli articoli e le trasmissioni destinate alle Forze Armate scandiscono la giornata radiofonica, trovando un riflesso diretto anche negli editoriali della rivista.

Il fascicolo conta meno della metà delle pagine del *Radiorario* del 1929. La riduzione riflette anche le ristrettezze materiali imposte dalla guerra: la disponibilità di carta diminuisce e la pubblicità tende a concentrarsi su un numero più limitato di marchi. L'Italia è entrata in guerra nel giugno 1940; il Patto Tripartito con Germania e Giappone è stato firmato nel settembre dello stesso anno e, pochi giorni prima dell'uscita del fascicolo, il 27 marzo, il ministro degli Esteri giapponese Yōsuke Matsuoka era giunto a Roma in visita ufficiale.

In copertina compare una bambina dai boccoli biondi, vestita con un pigiama a fiori, che ascolta sorridendo la radio in compagnia del proprio cagnolino. Sull'apparecchio, nella parte inferiore dell'immagine, è chiaramente visibile il marchio Magnadyne.

La copertina non presenta dunque alcun contenuto editoriale ed è interamente occupata dalla pubblicità di un apparecchio Magnadyne SV 59, venduto al prezzo di 1.750 lire. In pieno periodo bellico, la prima pagina esterna assume così la funzione di una vera e propria vetrina commerciale. L'editoriale politico dedicato alla visita di Matsuoka apre invece il fascicolo al posto della tradizionale presentazione settimanale dei programmi.

Anche le rubriche fisse risentono direttamente del contesto bellico: compaiono il notiziario politico-militare «Le Cronache», la «Piccola Economia Domestica», i «Programmi della Radio Tedesca», le «Trasmissioni Speciali per l'Impero e per l'Esterio» e le «Trasmissioni per le Forze Armate». Delle

numerose lezioni di lingue straniere che negli anni precedenti erano state trasmesse dalla radio e riprodotte sulle pagine del *Radiocorriere* rimane soltanto «Parlare lo Spagnolo». La coincidenza con il nuovo assetto politico europeo è significativa: mentre lo spagnolo, lingua della Spagna franchista, continua a essere insegnato, francese e inglese – lingue dei paesi nemici – scompaiono dalle pagine didattiche.

La presenza della guerra non emerge soltanto dalla programmazione. All'interno del fascicolo compaiono anche trafiletti rivolti direttamente ai lettori, chiamati a conformare il proprio comportamento alle esigenze del conflitto:

Attenzione! Da una vostra parola può dipendere perfino la sorte di una nave o il buon esito di un'operazione bellica. Ogni notizia d'interesse militare da voi incautamente diffusa può rendervi involontariamente complici del nemico: può ricadere sui nostri combattenti e sulle nostre città. Siate prudenti!

Fra le firme del numero compare Giovanni Ansaldo, direttore del *Telegrafo*, quotidiano legato alla famiglia Ciano, che traccia un ritratto di Matsuoka. Mario Appelius⁶⁷, una delle voci più riconoscibili della propaganda radiofonica di guerra, firma invece «Il Nostro Dover», con il sottotitolo «Conversazione con Mario Appelius».

Per la musica, Andrea Della Corte (Napoli, 1883 – Torino, 1968), critico musicale de *La Stampa* dal 1919 e professore di Storia della musica al Conservatorio di Torino dal 1926 e all'Università di Torino dal 1939, firma un articolo dedicato a Ferruccio Busoni. Fra gli autori incontrati nei fascicoli fin qui

⁶⁷ Dopo una giovinezza avventurosa, Mario Appelius aderì al fascismo nel 1922 ed entrò nella redazione del *Popolo d'Italia*, dove, grazie anche alla protezione di Arnaldo Mussolini, divenne una delle figure più note del giornalismo di regime. Sostenne le leggi razziali del 1938 e, durante la guerra, adeguò pienamente la propria attività alle esigenze propagandistiche del fascismo, ricorrendo anche a una sistematica deformazione delle notizie belliche allo scopo di esaltare la condotta militare dell'Asse e sostenere il morale del «fronte interno». Emblematico fu il caso della notizia, completamente inventata, diffusa nell'aprile 1940 su una gigantesca battaglia dello Skagerrak e del Kattegat, nella quale mille aeroplani tedeschi avrebbero sconfitto cinquecento navi da guerra britanniche. Dopo la guerra Appelius fu processato per apologia del fascismo e condannato, beneficiando successivamente dell'amnistia. Morì a Roma il 27 dicembre 1946. Per il profilo biografico si veda la voce «Mario Appelius» nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani.

esaminati, Della Corte rappresenta certamente una delle firme musicali di maggiore autorevolezza accademica. Per il teatro musicale, Mario Corsi dedica invece un contributo a Romualdo Marengo. L'editoriale di apertura, non firmato, costituisce un esempio particolarmente esplicito della propaganda di guerra e del linguaggio antisemita ormai penetrato nella rivista:

La plutocrazia anglosassone, attraverso la politica presidenziale di Roosevelt ed attraverso la banca internazionale giudaica, collega e riunisce tutte le forze del passato, palesi ed occulte, che, non per spirito di democrazia, ma per l'egoistica difesa ad oltranza dei loro materiali interessi, si oppongono disperatamente all'ascesa dei popoli giovani, dei veri popoli proletari, i quali, con esemplare altruismo, si sono assunti il compito gravissimo e la dura responsabilità di estendere la revisione dei valori morali ed economici a tutto il mondo: Italia e Germania. nel loro rispettivo spazio vitale euroafro-asiatico: Giappone, nell'Estremo Oriente...

La stessa retorica investe anche la presentazione dei collaboratori. Nella pagina successiva l'articolo di Giovanni Ansaldo, «L'ospite illustre», viene introdotto con queste parole:

La visita del Ministro degli Esteri giapponese ai Condottieri dell'asse è l'avvenimento di risonanza mondiale che riempie di sé la cronaca di tutti i giornali e suscita la curiosità di tutti i lettori. In una recente conversazione per le Forze Armate Giovanni Ansaldo, con la consueta efficacia di tratti incisivi, ha creato l'interessante biografia dell'illustre statista nipponico, ospite graditissimo dell'Italia fascista.

L'evento musicale di maggiore rilievo della settimana è la trasmissione del *Siegfried* di Richard Wagner dal Teatro La Fenice di Venezia. Nel nuovo contesto politico e militare, la presenza di Wagner assume inevitabilmente anche un significato ulteriore rispetto a quello strettamente musicale: il repertorio tedesco si inserisce infatti in una programmazione ormai fortemente condizionata dall'alleanza con il Reich. L'articolo di Della Corte su Busoni può essere letto sullo sfondo di questa ridefinizione dei rapporti fra cultura italiana e mondo germanico: una figura cosmopolita, formatasi

in larga misura in area tedesca, viene ricondotta e valorizzata all'interno del patrimonio musicale italiano.

Le «Trasmissioni per le Forze Armate» strutturano buona parte della giornata radiofonica. Il Bollettino del Quartier Generale, alle 13.00, coincide con la pausa del pranzo; «Notizie da casa per i soldati in Albania» va in onda alle 11.15; «Il Nostro Dover» di Mario Appelius è collocato la domenica sera. Particolarmente significativa è anche la presenza di trasmissioni in lingua araba distribuite in quattro diverse fasce orarie, testimonianza dell'attenzione rivolta dal regime al Mediterraneo, alla Libia e più in generale ai territori e ai pubblici arabofoni.

Il palinsesto del lunedì sera comprende la rubrica «Musiche da Film», così denominata nel fascicolo, affidata all'Orchestra Strappini. La trasmissione propone musiche tratte da *Cantate con me*, *Amiamoci così*, *Una romantica avventura*, *L'allegro fantasma* e *Mamma* – tutti film italiani prodotti fra il 1940 e il 1941. Anche la réclame «Musiche da film incise su dischi Cetra» propone esclusivamente titoli italiani. Nel campione considerato, dunque, il rapporto fra radio e musica cinematografica appare ormai fortemente concentrato sulla produzione nazionale.

Nello stesso fascicolo, Lux Film pubblica un annuncio per la ricerca della protagonista de *I Promessi Sposi* di Mario Camerini, con scadenza fissata al 15 aprile 1941. L'inserzione mostra come il *Radiocorriere* potesse essere utilizzato anche direttamente dall'industria cinematografica quale canale di reclutamento e di promozione, confermandone la posizione ormai centrale nel sistema nazionale dei mezzi di comunicazione.

I prezzi degli apparecchi radiofonici pubblicizzati variano da circa 1.000 lire per il Radio Marelli *Fido II* alle 4.000 lire del Radio Marelli *Nilo Azzurro*. Marchi italiani come Radiomarelli, Phonola e Magnadyne dominano ormai le pagine pubblicitarie. Fra i prodotti non direttamente legati alla radio spiccano i cognac e i liquori – Sarti, Stock, Buton, Stravecchio Beton –, mentre le inserzioni dedicate a prodotti di bellezza, biancheria e farmaceutici contribuiscono a delineare il profilo di un pubblico

prevalentemente urbano e borghese, nel quale la donna viene individuata come destinataria privilegiata di numerosi prodotti e rubriche di servizio.

radiocorriere

SETTIMANALE DELL'ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE **STAMPATO** L. 0,70



12-27 APRILE XIX
FIERA DI MILANO

Nel posteggi della
**MAGNADYNE
RADIO**

(Padiglione Ottica -
Foto - Cine - Radio)
è visibile il nuovis-
simo radiorecettore

SV 59
CINQUE VALVOLE più
OCCHIO MAGICO
4 GAMME D'ONDA

Lire 1750

Tassa radiolicevole compresa
Fattori ottici, via radiolicevole



FIGURA 7 COPERTINA RADIOCORRIERE, ANNO XVII, N.15, 6-12 APRILE 1941

2.9 Radiocorriere, n. 27, 4-10 luglio 1943

Testata: *Radiocorriere*, settimanale dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche.

Anno: XIX della rivista, XXI dell'Era fascista.

Sede: Torino, Via Arsenale 21.

Direzione e amministrazione: Torino.

Direttore responsabile: Gigi Michelotti, la cui firma compare nell'ultima pagina.

Editore: Società Editrice Torinese, Corso Valdocco 2, Torino.

Prezzo: L. 0,80 per numero; abbonamento annuo L. 38 per Italia, Impero e Colonie, L. 31 per gli abbonati EIAR, L. 86 per l'estero.

Periodicità: settimanale, con uscita il sabato.

Pagine: 16.

Il fascicolo esce alla vigilia dello sbarco alleato in Sicilia, avvenuto nella notte fra il 9 e il 10 luglio 1943. La rivista è ormai ridotta a sedici pagine: le firme dei critici musicali sono quasi completamente scomparse e molte delle rubriche che avevano caratterizzato gli anni precedenti non trovano più spazio. Anche il tono della propaganda è mutato. L'editoriale anonimo di apertura non celebra vittorie, ma cerca piuttosto di giustificare le scelte compiute e di esortare alla resistenza.

Si tratta dell'ultimo fascicolo del corpus precedente allo sbarco in Sicilia e di uno degli ultimi numeri del *Radiocorriere* nella sua forma fascista. Nel settembre 1943 usciranno infatti gli ultimi fascicoli con questa testata; durante la Repubblica Sociale Italiana il periodico assumerà il titolo *Segnale Radio*, pur conservando la dicitura «Settimanale dell'EIAR» e la numerazione dell'Era fascista. Il *Radiocorriere* tornerà a essere pubblicato con il proprio nome nel 1945.

Le sedici pagine del fascicolo sono meno della metà di quelle del numero analizzato per il 1941. La copertina è occupata da una pubblicità del Banco di Napoli, accompagnata dallo slogan «La perseveranza nel risparmio è fonte di benessere negli anni» e dalla fotografia di una madre con un bambino che indossa il fez da Balilla. Anche la seconda pagina è interamente pubblicitaria, con inserzioni dedicate a prodotti di bellezza, accessori domestici, piccoli elettrodomestici e libri.

L'editoriale anonimo di p. 3 prende spunto da due ricorrenze legate alla guerra: l'entrata dell'Italia nel conflitto e l'inizio delle ostilità contro l'Unione Sovietica. Il tono è quello di una giustificazione retrospettiva delle decisioni politiche e militari del regime. Viene richiamato un discorso pronunciato da Giovanni Gentile in Campidoglio, definito «magistrale», nel quale Roma imperiale, Rinascimento,

Risorgimento e fascismo vengono ricondotti a un'unica linea di continuità e necessità storica. È citato inoltre il segretario del Partito, che avrebbe illustrato a Mussolini la situazione militare del fascismo, forte di «quasi cinque milioni di Camicie Nere».

L'articolo ribadisce anche la presunta compattezza ideologica del paese, affermando che «l'Italia, che è tutta anglofoba, tutta antiamericana e antirussa» e che, «anche politicamente e socialmente, l'Italia non è né sarà mai “scismatica”». Nonostante il consueto tono enfatico, manca però l'annuncio di successi militari. Il punto di partenza del ragionamento è anzi «la relativa calma sui fronti» e l'obiettivo dell'editoriale sembra ormai soprattutto quello di invitare alla tenuta e alla resistenza. Rispetto al fascicolo del 1941, il registro appare dunque sensibilmente mutato: alla retorica offensiva e trionfalistica si sostituisce una propaganda più difensiva e argomentativa.

A p. 4 una breve necrologia annuncia la morte del dott. Claudio Rognoni, dipendente dell'EIAR, caduto il 16 giugno 1943. Il testo, accompagnato da una fotografia, costituisce l'unico riferimento diretto del fascicolo a una perdita umana provocata dal conflitto e ricorre al consueto linguaggio celebrativo della «morte gloriosa» e del «luminoso esempio».

Sul piano musicale, uno dei contributi principali è presentato come commento culturale alla trasmissione del *Tannhäuser*. L'articolo descrive il castello della Turingia, le leggende medievali legate alla disputa dei cantori e richiama figure come Lutero e Goethe. Ampio spazio viene inoltre dedicato alla stagione lirica dell'EIAR, con il *Tannhäuser* di Wagner e *Gloria* di Cilea.

La pagina successiva ospita «Le commedie della settimana» e «La parola ai lettori». Accanto a un articolo sul teatro comico e a una fotografia di Vittorio De Sica compare anche un contributo narrativo-umoristico di Gilberto Loverso, «Incontri con l'aeroplano». Loverso, compositore milanese che in seguito avrebbe scritto il libretto dell'opera *L'Idiota* di Luciano Chailly, tratto dall'omonimo romanzo di Dostoevskij, propone qui un testo leggero costruito come una sorta di «Piccolo Abecedario illustrato».

Il racconto prende avvio dal confronto fra il sillabario della generazione dell'autore – nel quale le lettere erano associate agli animali, come aquila, bue, cavallo e dromedario – e un moderno abecedario che utilizza invece l'aeroplano. Da questa differenza nasce il filo ironico dell'articolo: Loverso racconta di essere cresciuto senza possedere un'idea precisa di che cosa fosse realmente un aeroplano e costruisce su questa presunta ignoranza una serie di incontri e fraintendimenti paradossali.

Il primo ricordo risale a un'incursione aerea su Milano durante la Prima guerra mondiale, con i pompieri in bicicletta che suonano la tromba d'allarme, la gente raccolta sui portoni e una bomba scambiata inizialmente per una cesta caduta. Il secondo incontro avviene invece durante una visita scolastica alla Fiera Campionaria:

invece della solita afflitta passeggiata fra le desinenze del bel gallico ci portò alla fiera campionaria dove appunto quasi appena entrati incontrammo un aeroplano... Stava davanti a un capannone e aveva l'aria di un grosso cane in attesa del padrone entrato, forse, a fare acquisti.

Il terzo incontro è quello con l'aeroplano nell'*Enciclopedia Treccani*, occasione per una digressione ironica sulle conoscenze più disparate che si possono ricavare dalle voci enciclopediche:

Ma più complicato fu quando l'aeroplano l'incontrai nel primo volume dell'Enciclopedia Treccani. Arrivò a casa il primo volume e ci mettemmo subito tutti di famiglia a guardare le figure e leggere testi imparando quelle utili nozioni di cui appunto sono piene le enciclopedie. Fra cui il solito fiume "Aa" che sta all'inizio e che è la salvezza dei formatori di parole crociate; che l'"adescamento" è una funzione che riguarda sifoni e pompe e non ragazze dagli occhi segnati e giovinetti biondi; che la pronuncia del poeta ungherese "Ady" è oggi; che l'"aerotecnica" non deve essere divertente, che l'"aerodinamica" in definitiva disegna sempre palloni e che uno discutendo di musica può benissimo dire "agogica" che è parola di significato vasto e generale. Così

trovai anche l'aeroplano. E questa volta potrei salutarlo avendo ormai imparato a conoscerlo. Confesso che non cercai affatto l'aquila. Ah, tempo buttato per l'istruzione.

L'ultimo episodio riguarda il primo vero volo dell'autore. Anche in questo caso il racconto assume un tono ironico, culminando in una parodia dell'enfasi dannunziana:

[...] Prendiamo l'altezza. C'è vento fresco ma l'apparecchio è stabile. Un rullio leggero a quando a quando poi un senso di immobilità, di sospensione nell'aria. Il cuore si dilata. Un sorriso spontaneo brilla alla cima dell'anima. V'è qualche ragnatela sparsa nell'azzurro. Il mare increspato fa un poco di bava bianca ai lidi sottili. Un raggio traversa il cofano e fa rilucere il tubo d'ottone del motore... Non basta. Non voglio mettervi in imbarazzo, potreste francamente giudicare male questo pezzo lirico, state attenti: ci fareste, almeno ufficialmente, una pessima figura – è d'Annunzio; anche la cima dell'anima è di d'Annunzio. Perciò trovatelo bello. Molto bello. Tutto bello. D'Annunzio fu il primo addetto stampa dell'aviazione. Ecco, vedete, lui s'intendeva di aeroplani e anche di aquile. Io, poveretto, soltanto di aquile. Chi sa se un giorno il giardino zoologico di Milano mi inviterà a parlare sulle aquile. Chi sa. E pensare che non le ho mai viste più dopo il sillabario.

La presenza di un testo tanto leggero e apertamente ironico in un fascicolo pubblicato nel pieno della guerra costituisce un elemento significativo: anche in una fase nella quale lo spazio editoriale è drasticamente ridotto, il *Radiocorriere* continua a ospitare contenuti di intrattenimento non direttamente riconducibili alla propaganda.

Subito dopo compare la rubrica «Attori italiani al microfono», con un articolo dedicato a Vittorio De Sica. Il ritratto è costruito attraverso una sequenza di elogi:

Alto, snello, slanciato nella persona e signorile nel gesto, perfetto tipo di vero e proprio signore della scena di cui sa dosare il complicato congegno delle sfumature e sa vivere il dramma o la commedia con una vivace e multiforme -individualità. Attore mediterraneo per quanto riguarda la calda cordialità del gesto e la maschia incisività della voce il popolare attore napoletano è stato in questi ultimi tempi attratto dal mondo della settima arte e si può dire che la sua esperienza cinematografica contrariamente a quanto succede per gli altri uomini di

teatro, gli abbia sostanzialmente giovato assicurando alla plastica drammaticità dei suoi mezzi espressivi una più controllata e giusta determinazione. Vano sarebbe ricordare qui le sue numerose interpretazioni teatrali e cinematografiche: basterà dire che con lui si continua e in un certo modo si potenzia l'altissima tradizione dell'attore comico italiano il quale, dotato di sensibilità e di intelligenza, sa sempre vivere l'esistenza delle scene con un timbro inconfondibile di sano e laborioso entusiasmo.

Il contributo ha un tono fortemente encomiastico e fornisce relativamente pochi elementi di analisi critica, ma è interessante perché testimonia la piena integrazione della carriera cinematografica di De Sica nella costruzione pubblica della sua figura di attore.

Subito dopo, una serie di brevi notizie riporta il lettore alla realtà della guerra. Un annuncio ricorda l'appuntamento radiofonico settimanale, «ogni giovedì alle ore 14,45», durante il quale vengono comunicati i nomi dei prigionieri di guerra italiani in Russia; altre notizie riferiscono di spettacoli teatrali destinati ai reduci, ai quali partecipa anche un giovane Paolo Stoppa. La guerra è ormai entrata nella quotidianità e nel linguaggio ordinario della rivista:

Il colonnello Luigi Susani del Ministero della Guerra ha parlato alle Forze Armate delle «famiglie eroiche» d'Italia, citando il mirabile esempio di una madre milanese, la signora Natalia Venini Azolini, «che ha superato con rassegnazione e fierezza l'intimo strazio per la morte del marito e del figlio, entrambi eroicamente caduti per la Patria».

Nel complesso il fascicolo appare drasticamente ridotto rispetto ai numeri precedenti e presenta un numero molto limitato di articoli firmati. La propaganda rimane pervasiva, ma assume un tono più dimesso e difensivo. Il palinsesto musicale conserva tuttavia un livello culturale significativo, con Wagner, Monteverdi, Cilea e Previtali, senza essere però accompagnato da un apparato critico paragonabile a quello dei fascicoli degli anni precedenti.

Le pp. 7-14 sono interamente occupate dai palinsesti giornalieri da domenica 4 a sabato 10 luglio, articolati fra Programma A e Programma B. La programmazione rappresenta dunque circa la metà dell'intero fascicolo.

A p. 15 compare «Dischi Novità», rubrica dedicata alle nuove pubblicazioni Cetra e firmata «Gaianus». I dischi recensiti appartengono esclusivamente al catalogo della casa discografica: Boccherini, con un quintetto; Verdi, con la sinfonia del *Nabucco*; Rossini, con *Semiramide*; Bizet, con *Carmen*; e Fabrizi per il repertorio comico. Il tono è essenzialmente divulgativo. A proposito di Rossini, Gaianus prende posizione contro un giudizio di Wagner, osservando semplicemente che «Wagner esagerava».

Nella stessa pagina sono pubblicati anche i programmi radiofonici di Germania, Giappone e Slovacchia, paesi appartenenti o legati al sistema delle alleanze dell'Asse. L'ultima pagina ospita la continuazione de «La parola ai lettori» e alcune inserzioni pubblicitarie.

Rispetto al fascicolo del 1941, nel quale compariva ancora la rubrica «Musiche da Film» con titoli cinematografici esplicitamente indicati, il cinema trova ormai uno spazio molto più ridotto. Compare soprattutto attraverso riferimenti occasionali nei palinsesti e attraverso la figura di attori come De Sica. Non si trovano rubriche dedicate specificamente alla musica per film e anche la critica cinematografica è scomparsa. Enzo Ferrieri, presente nei numeri del 1929, 1930 e 1933 come una delle firme di maggiore rilievo, compare ora soltanto nel palinsesto in qualità di regista.

La distribuzione degli spazi all'interno del fascicolo è di per sé significativa: circa la metà delle pagine è occupata dai palinsesti, oltre un quarto dalla pubblicità, mentre ai contenuti propriamente redazionali rimane una porzione relativamente limitata. Sono inoltre scomparse le inserzioni dedicate ad apparecchi radiofonici completi, mentre continuano a essere pubblicizzati accessori e altri dispositivi, rivolti evidentemente a un pubblico che possiede già un ricevitore.

Anche i materiali pubblicitari restituiscono alcuni aspetti della vita quotidiana in tempo di guerra. Il Banco di Napoli promuove in copertina il libretto di risparmio «del Balilla con cassetina salvadanaio»; Settimio Soprani pubblicizza la fisarmonica; la ditta Alpa propone portafogli e borsellini «di classe». La ditta Luini di Bollate vende scaldabagni elettrici, garantiti cinque anni, al prezzo di 300 lire.

Particolarmente indicativa è la pubblicità della SI-VE-RA di Milano, che accosta prodotti di bellezza – Antipel e Crema Venere, rispettivamente depilatorio e crema per il seno, al prezzo di 35 lire ciascuno – a un bollitore-caffettiera con fornello elettrico, presentato come «indispensabile in ogni famiglia e per sfollati». Il riferimento agli sfollati inserisce direttamente la guerra nel linguaggio della pubblicità e nel mondo dei consumi quotidiani. Montecatini Terme si rivolge invece a un pubblico differente, reclamizzando bagni, fanghi e cure contro reumatismi e malattie tropicali senza alcun riferimento esplicito al conflitto. Fila, infine, pubblicizza una matita italiana attraverso l'unico slogan del fascicolo che richiama apertamente l'italianità del prodotto.

RADIOCORRIERE

SETTIMANALE DELL'ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE 17.25000 L. 8,80

***La perseveranza nel risparmio
è fonte di benessere negli anni***



Regalate ai vostri figliuoli

UN LIBRETTO A RISPARMIO DEL BALILLA CON CASSETTINA SALVADANAIO

BANCO DI NAPOLI

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO - CAPITALE E RISERVE: L. 1.636.000.000

LA PIÙ ANTICA BANCA DEL MONDO

FIGURA 8 COPERTINA RADIOCORRIERE, 4-10 LUGLIO 1943

2.10 Sintesi delle trasformazioni del *Radiocorriere*

La lettura comparata degli otto fascicoli fa emergere alcuni ambiti di trasformazione strutturale che l'analisi dei singoli numeri, considerati isolatamente, permette di cogliere solo in parte. Le pagine che seguono non ritornano sui dati già descritti, ma li assumono come acquisiti per ricostruire alcune linee evolutive relative al pubblico, ai rapporti con la Chiesa, all'industria radiofonica, alla radio come oggetto di consumo e, infine, all'impatto della guerra sulla struttura stessa della rivista.

2.10.1 Il pubblico

Nel 1929 la rivista si rivolge ancora soprattutto al radioamatore: un lettore presumibilmente colto, di buona condizione economica, interessato agli aspetti tecnici della ricezione e alla vita musicale e culturale europea. Nel 1930 il prezzo è sceso a 0,70 lire, il nome della testata è cambiato e la sede si è trasferita a Torino: sono tutti segnali della volontà di raggiungere un pubblico più ampio. Al tempo stesso, rubriche tecniche come il «Dizionario Tucci», le corrispondenze dall'estero, le trasmissioni in esperanto riportate per esteso e un corso di inglese giunto alla cinquantunesima lezione continuano a presupporre un destinatario culturalmente curioso e relativamente istruito.

Nel 1933 il periodico presenta una struttura editoriale ormai più articolata. La stagione lirica occupa un ampio numero di pagine con riassunti dei libretti, mentre contributi critici come quelli di Carlandrea Rossi presuppongono una certa familiarità con il repertorio e con il linguaggio musicale. Parallelamente, il prezzo rimane contenuto e aumentano le iniziative rivolte a un pubblico più vasto. Nel 1935 questa diversificazione appare ancora più evidente. Rubriche destinate ai ragazzi, alle donne e agli abitanti delle campagne – fra cui «Radio Rurale» – indicano che il *Radiocorriere* non si rivolge più a un unico tipo di lettore, ma costruisce una pluralità di destinatari accomunati dall'accesso alla radio, individuale o collettivo. La figura del radioamatore tecnico, centrale negli anni Venti, perde progressivamente rilievo a favore di quella dell'ascoltatore.

Nel 1938 il pubblico implicito della rivista appare ulteriormente differenziato: le 56 pagine del fascicolo comprendono rubriche seriali di carattere musicale, la rassegna dei cartelloni lirici nazionali,

corsi di lingua e numerosi materiali di servizio. Il corso di amarico, in particolare, mostra come anche la dimensione coloniale entri ormai nell'offerta pedagogica del periodico.

Nel 1941 il lettore viene invece interpellato sempre più chiaramente come cittadino di un paese in guerra: la donna alla quale sono rivolti i consigli di «Piccola Economia Domestica», il soldato destinatario delle trasmissioni per le Forze Armate, le famiglie chiamate a seguire bollettini e comunicazioni di servizio. Nel 1943, con la riduzione del fascicolo a sole sedici pagine, questo stesso pubblico continua a essere presente, ma la rivista dispone ormai di uno spazio molto più limitato per articolarne interessi, ruoli e identità.

2.10.2 Il rapporto con la Chiesa

Nel fascicolo del 1929 la presenza ecclesiastica rimane marginale. Nel 1930, a poco più di un anno dai Patti Lateranensi, il messaggio pasquale del cardinale Vannutelli viene trasmesso dall'EIAR e riprodotto integralmente sulle pagine del *Radiocorriere*. Il riferimento al «fatale dissidio» composto dalla «saggia volontà del Pontefice» e dalla «virile fermezza del Duce» rende esplicita la celebrazione della riconciliazione fra Stato e Chiesa. Nello stesso numero, un altro contributo richiama la necessità di esercitare un controllo morale sui contenuti radiofonici.

Nel 1933 la presenza cattolica appare ormai maggiormente integrata nella normalità del palinsesto: le messe domenicali sono regolarmente programmate, senza assumere nel fascicolo analizzato un particolare rilievo editoriale. Nel 1938 la Chiesa torna invece a occupare uno spazio più visibile, ma attraverso un registro prevalentemente religioso e celebrativo. Nella stessa mattinata domenicale, il palinsesto comprende la Messa solenne dalla Basilica di San Pietro per la beatificazione di Maria Domenica Mazzarello e una trasmissione dal Campidoglio per l'apertura della Reale Accademia d'Italia. Più che dimostrare una piena integrazione istituzionale, la compresenza dei due eventi restituisce l'immagine di una convivenza ormai stabilmente incorporata nella programmazione radiofonica.

2.10.3 L'industria radiofonica italiana

Le inserzioni pubblicitarie degli otto fascicoli permettono di seguire, almeno indicativamente, la progressiva affermazione dei marchi italiani nel mercato radiofonico. Nel 1929 la pubblicità è ancora dominata da aziende statunitensi, tedesche e internazionali, fra cui Atwater Kent, American Bosch, Telefunken e Philips. Nel 1930 può essere ancora reclamizzato apertamente il «Vanto dell'industria americana» rappresentato da Majestic, accanto a marchi italiani in crescita come Radiomarelli e RAM.

Nel 1933 le aziende italiane – Phonola, Radiomarelli, CGE – hanno conquistato uno spazio consistente, ma continuano a convivere con prodotti e tecnologie straniere, come FADA, Antennex/Crane Radio e Siemens. Nel 1935 questa tendenza si accentua ulteriormente.

Nel fascicolo del 1938 gli apparecchi pubblicizzati sono ormai in larga maggioranza italiani o prodotti in Italia; quando intervengono tecnologie straniere, possono essere presentate esplicitamente sotto forma di licenza, come nel caso della SIARE con brevetti Crosley. La presenza di Siemens testimonia comunque la permanenza di marchi tedeschi nel mercato italiano. Nel 1941 il campione pubblicitario preso in esame è dominato da Radiomarelli, Phonola e Magnadyne. Nel 1943, infine, scompaiono dal fascicolo le pubblicità di apparecchi completi e rimangono soprattutto accessori e componenti.

Il percorso osservato negli otto numeri è dunque coerente con la progressiva nazionalizzazione dell'industria radiofonica e con le politiche autarchiche sviluppate nel corso degli anni Trenta. La scomparsa degli apparecchi completi nel 1943 non può tuttavia essere interpretata soltanto come conseguenza della maturità del mercato: nel pieno della guerra devono essere considerate anche la scarsità di materie prime, le difficoltà produttive e la contrazione generale dei consumi.

2.10.4 La radio come oggetto

Anche i prezzi degli apparecchi documentano una trasformazione significativa. Un ricevitore di buona qualità poteva costare circa 2.700 lire nel 1929; nel 1930 l'offerta appare già molto più differenziata, con prezzi compresi fra circa 200 e 5.250 lire; nel 1933 la forbice osservata va da 900

a 7.000 lire; nel 1935 da 700 a 1.950 lire; nel 1938 da 350 a 3.375 lire; nel 1941 da circa 1.000 a 4.000 lire. Nel 1943, nel fascicolo esaminato, non compaiono più apparecchi completi, mentre alcuni accessori vengono reclamizzati a prezzi molto inferiori.

Il dato più significativo non consiste quindi in una semplice diminuzione lineare del prezzo, che non si verifica, quanto nella progressiva diversificazione dell'offerta. Alla radio come bene costoso e destinato a una minoranza si affiancano nel corso degli anni modelli più economici e iniziative finalizzate a estendere l'ascolto anche alle scuole, alle campagne e agli spazi collettivi.

Parallelamente cambia il modo in cui il *Radiocorriere* rappresenta l'apparecchio. Negli anni Venti prevalgono ancora l'interesse tecnico e la dimensione quasi eccezionale della ricezione; negli anni Trenta la radio entra sempre più chiaramente nella quotidianità domestica e familiare; durante la guerra diviene anche uno strumento attraverso il quale ricevere bollettini, comunicazioni per i soldati, propaganda e informazioni direttamente legate al conflitto. La trasformazione riguarda dunque non soltanto l'oggetto materiale, ma le pratiche di ascolto costruite intorno a esso.

2.10.5 La guerra

Nei due fascicoli del 1941 e del 1943 la guerra diviene un elemento strutturale dell'organizzazione del RADIOCORRIERE. Nel 1941 i bollettini militari scandiscono la giornata, le trasmissioni per le Forze Armate costituiscono una componente stabile del palinsesto e le emissioni in lingua straniera si inseriscono nella politica internazionale e coloniale del regime. Anche alcuni mutamenti nelle rubriche didattiche – come la permanenza dello spagnolo a fronte della scomparsa, nel fascicolo considerato, di inglese e francese – risultano coerenti con il nuovo assetto politico determinato dal conflitto.

Nessuno dei fascicoli precedenti analizzati, compreso quello del 1935 già profondamente segnato dalla propaganda fascista, presenta un livello analogo di penetrazione della dimensione militare nella struttura complessiva del periodico. La differenza non consiste semplicemente nell'aumento degli

articoli dedicati alla guerra: il conflitto modifica il palinsesto, le rubriche, il lessico, le comunicazioni rivolte ai lettori e perfino alcune forme della pubblicità.

Nel 1943 questa struttura sopravvive, ma all'interno di un fascicolo drasticamente ridotto. Le trasmissioni destinate alle Forze Armate, ai prigionieri e alle famiglie continuano a essere presenti, mentre i programmi delle nazioni alleate – Germania, Giappone e Slovacchia – trovano ancora spazio nelle ultime pagine. La continuità con il 1941 è evidente, ma altrettanto evidente è il logoramento materiale ed editoriale della rivista: diminuiscono le pagine, scompaiono numerose rubriche, si riducono gli articoli firmati e la propaganda stessa assume un tono meno trionfalistico e sempre più orientato alla giustificazione delle scelte compiute e all'esortazione alla resistenza.

Capitolo 3. Musica e cinema nel *Radiocorriere*

In questo capitolo ci occuperemo del *Radiocorriere* come luogo di incontro fra radio, cinema e musica nel corso del ventennio fascista. A partire dal ruolo già assunto dalla rivista all'interno del sistema radiofonico del regime, in quanto organo ufficiale dell'EIAR, l'analisi si concentrerà su alcuni punti nei quali il periodico lascia emergere il rapporto fra la radio e altri linguaggi dello spettacolo moderno: il cinema, il jazz e la musica leggera.

Questa impostazione si fonda su una prospettiva di storia culturale dei media. Come suggerisce Elena Mosconi nel suo studio sul cinema italiano fra il 1895 e il 1945⁶⁸, i media moderni devono essere collocati all'interno di una rete più ampia di istituzioni, pratiche produttive, forme di consumo, pubblici e processi di ricezione. Una simile prospettiva risulta particolarmente utile anche per l'analisi del *Radiocorriere*, inteso non soltanto come fonte documentaria, ma come spazio di mediazione culturale attraverso il quale osservare i rapporti fra radio, musica, spettacolo e costruzione del pubblico. Il periodico può essere così considerato come un oggetto complesso, inserito in un sistema di pratiche produttive, istituzionali e ricettive.

Nel suo studio, Mosconi interpreta inoltre il quarantennale del cinematografo del 1935 come un momento nel quale il fascismo inserisce il cinema all'interno di una più ampia costruzione simbolica e istituzionale⁶⁹. Questa operazione emerge con particolare chiarezza nell'articolo celebrativo pubblicato nello stesso anno dal *Radiocorriere*. Il testo riprende il discorso ufficiale sull'anniversario e colloca esplicitamente la cinematografia all'interno del sistema dei mezzi posti al servizio del regime, affermando che «come la radio, la cinematografia è al servizio del Regime»⁷⁰.

⁶⁸ Cfr. E. Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano, 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 15–20.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 209–226.

⁷⁰ Cfr. «Il quarantennio del cinematografo», *Radiocorriere*, n. 14, 1935, p. 5.

L'articolo sul quarantennale rappresenta tuttavia soltanto uno dei registri presenti nella rivista, quello più apertamente istituzionale e propagandistico. Il *Radiocorriere* non si presenta infatti come uno spazio discorsivo uniforme. Accanto alla retorica ufficiale compaiono contributi che introducono prospettive differenti e meno immediatamente riconducibili al linguaggio del regime. Come hanno osservato Raffaele De Berti ed Elena Mosconi, anche negli anni finali del fascismo, all'interno di un clima ufficiale dominato dalla propaganda autarchica e dalla guerra, il dibattito critico, le recensioni e alcune produzioni cinematografiche potevano lasciare emergere esperienze e posizioni non perfettamente allineate, indicative di una crescente insofferenza nei confronti del regime⁷¹.

Un caso significativo è rappresentato dagli articoli di Enzo Ferrieri, nei quali l'interesse per il cinema si intreccia con una più generale attenzione verso i nuovi linguaggi della comunicazione e dello spettacolo. La sua posizione appare spesso relativamente autonoma rispetto al discorso più direttamente propagandistico della rivista: l'interesse principale non consiste nella celebrazione del regime, ma nella comprensione delle specificità espressive dei nuovi media e delle trasformazioni culturali prodotte dalla radio e dal cinema.

Una funzione analoga è svolta da alcuni interventi dedicati al jazz e alle polemiche che esso suscita. Anche in questo caso non si tratta di un filone compatto o continuativo, ma di una serie di presenze discontinue che consentono di cogliere alcune delle tensioni interne al periodico. Il jazz può così comparire come segno di modernità e di intrattenimento, ma anche come fenomeno straniero, problematico o ambiguo, da spiegare, discutere e, in alcuni casi, contenere.

Il rapporto specifico fra musica e cinema non sembra dunque costituire nel *Radiocorriere* un tema autonomo e continuativo. Esso emerge piuttosto all'interno di questioni più ampie: il cinema sonoro, la voce, la sonorizzazione, il rapporto fra schermo e radio, la circolazione della musica leggera e la formazione di un nuovo pubblico dello spettacolo. Per questa ragione il capitolo non intende

⁷¹ Cfr. R. De Berti, E. Mosconi, «Introduzione», in *Comunicazioni sociali*, n. 4, 1998, fascicolo monografico *Cinepopolare*, Vita e Pensiero.

ricostruire un dibattito sistematico sulla musica cinematografica nelle pagine della rivista, ma osservare come cinema, radio e musica vi si intreccino quali componenti di uno stesso sistema mediale⁷².

3.1 Il jazz nel Radiocorriere durante il ventennio fascista

Tra i molti fenomeni di costume di cui si occupa il *Radiocorriere*, il jazz è forse quello che suscita le discussioni più accese: musica di importazione straniera e di crescente diffusione, risulta difficilmente riconducibile ai modelli della cultura musicale nazionale. Il jazz arriva in Italia insieme al disco, alla radio e al cinema sonoro e si diffonde attraverso gli stessi canali che contribuiscono alla formazione del pubblico di massa. Studiare la sua presenza nel *Radiocorriere* durante il ventennio fascista significa dunque osservare da vicino il modo in cui la radio italiana e, più in generale, la politica culturale del regime si confrontano con una nuova forma di cultura popolare proveniente dall'estero, capace di incontrare il favore del pubblico ma anche di suscitare resistenze e tentativi di regolamentazione.

L'attenzione che il *Radiocorriere* riserva alla musica colta sembra invece muoversi, almeno a una prima osservazione, entro coordinate maggiormente compatibili con la politica culturale del regime. Non emergono elementi che consentano di considerarla un terreno autonomamente critico: l'idea di alta cultura musicale coltivata dalla rivista tende piuttosto a integrarsi con il sistema di valori che il fascismo riconosce e promuove. È soprattutto il jazz, dunque, a introdurre un elemento di attrito, proprio in quanto fenomeno moderno, internazionale e difficilmente assimilabile a una tradizione nazionale prestabilita.

Occorre allora interrogarsi non soltanto sull'eventuale censura esercitata nei confronti del jazz, ma più in generale sulle trasformazioni dell'atteggiamento assunto dal *Radiocorriere* verso questo repertorio. Un primo dato significativo può essere ricavato dagli archivi digitalizzati della rivista.

⁷² M. Cosci, «La musica oltre lo schermo e l'editoria degli anni Cinquanta», *Philomusica on-line*, p. 182.

L'analisi quantitativa delle occorrenze della parola «jazz» fra il 1925 e il 1943 – quando, con la nascita della Repubblica Sociale Italiana, la testata cambia nome – mostra infatti un andamento molto netto e consente di individuare differenti fasi nella presenza del jazz all'interno della cultura radiofonica italiana del Ventennio.

Tra il 1925 e il 1937 il termine compare con frequenza elevata e, dopo i primi anni, relativamente stabile. Le occorrenze passano dalle 266 del 1925 alle 694 del 1929; anche negli anni Trenta rimangono generalmente comprese fra circa 430 e 600 all'anno. Il dato indica innanzitutto che il jazz non costituiva un fenomeno marginale o episodico nel lessico del periodico. Occorre tuttavia ricordare che il conteggio comprende anche i palinsesti delle emittenti straniere: le occorrenze non corrispondono dunque necessariamente ad articoli o giudizi critici, ma comprendono titoli di trasmissioni, nomi di orchestre, programmi internazionali e altre indicazioni legate alla programmazione.

Proprio per questa ragione, la frequenza del termine documenta anche la forte esposizione del *Radiocorriere*, almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta, alla circolazione della cultura musicale internazionale. Una cesura quantitativa particolarmente evidente si verifica nel 1938, quando le occorrenze passano da circa 600 a 129. La coincidenza con l'irrigidimento ideologico e culturale del fascismo, con l'intensificazione delle campagne autarchiche e con l'introduzione delle leggi razziali rende plausibile mettere questa diminuzione in relazione con il nuovo contesto politico, senza tuttavia poter ricondurre automaticamente il dato a una singola causa.⁷³

⁷³ «La discriminazione del jazz sotto la dittatura nazista è un fatto ampiamente documentato: spesso nel mirino dei censori finirono non solo le band di jazz ma anche i musicisti di area colta che avevano attinto a questo idioma. Ne è una prova la mostra *Entartete Musik* che si tenne nel 1938 a Düsseldorf e in cui si riproponeva il punto di vista del regime sull'«arte degenerata» (sul modello dell'esposizione organizzata a Monaco l'anno precedente e incentrata sull'arte figurativa). Oltre a dipinti ispirati al jazz, nella mostra di Düsseldorf venivano esposti dischi di musica leggera e le partiture di autori come Stravinskij, Hindemith, Krenek e Weill in cui si faceva esplicito riferimento alla musica afroamericana». L. Izzo, *Il ruolo del jazz nelle musiche composte da Bruno Maderna per la radio e per il cinema*, tesi di dottorato in Musicologia e beni musicali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, relatore Mario Baroni, coordinatore Angelo Pompilio, esame finale 2007, p. 13, nota 10.

La letteratura sulla ricezione europea del jazz ha del resto mostrato come l'affermazione dei regimi dittatoriali – in particolare in Germania e, con modalità differenti, in Italia – abbia reso sempre più problematica la presenza pubblica di una musica percepita come straniera, moderna e afroamericana. Il caso tedesco costituisce l'esempio più esplicito: sotto il nazismo il jazz fu progressivamente ricondotto alla categoria della cosiddetta «musica degenerata», e la repressione investì non soltanto le orchestre jazzistiche, ma anche compositori di ambito colto che avevano utilizzato elementi provenienti dal linguaggio afroamericano.

In Italia il processo fu meno lineare. Il fascismo non eliminò immediatamente il jazz dalle pratiche dell'intrattenimento, mentre diventò progressivamente più problematica la sua esplicita nominazione e legittimazione pubblica, soprattutto all'interno di un organo direttamente legato alla radio nazionale. La brusca diminuzione della parola «jazz» nel *Radiocorriere* può essere letta, in questo senso, come uno degli indicatori della crescente incompatibilità fra quel termine e l'orizzonte culturale costruito dal regime nella fase autarchica.

Negli anni successivi la presenza del termine diventa infatti residuale: 50 occorrenze nel 1939, 64 nel 1940, 16 nel 1941, 9 nel 1942 e una sola nel 1943. Una parte delle attestazioni superstiti è riconducibile ancora alla programmazione internazionale, ma la tendenza complessiva è inequivocabile: la parola «jazz» perde rapidamente lo spazio che aveva occupato nel lessico del periodico. Questa serie quantitativa costituisce dunque un indicatore particolarmente efficace per seguire l'evoluzione del rapporto fra radio italiana, cultura di massa e politica culturale fascista. Possiamo quindi ripercorrerne le diverse fasi assumendo come punto di riferimento anche la sintesi proposta da Leonardo Quaresima.⁷⁴

Per comprendere la prima fase occorre partire dal referendum del 1927. Fin dalle proprie origini la radio italiana aveva dedicato una parte molto consistente della programmazione alla musica. Come è

⁷⁴ L. Quaresima, «La paracadutista e il professore. Il jazz nel cinema degli anni Trenta», in F. Finocchiaro (a cura di), *L'industria della persuasione. Musica e mass media nella politica culturale del fascismo*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 131–151.

stato osservato, «quando la sua identità era ancora da costruire, la radio italiana giudica che il suo messaggio debba essere prevalentemente musicale lasciando alla parola soprattutto il compito di informare». ⁷⁵

La predominanza della musica rispondeva anche alla domanda di intrattenimento espressa dal pubblico. Numerosi furono i cosiddetti referendum organizzati per conoscerne gusti e preferenze. Nel febbraio 1927 venne indetta una delle prime consultazioni allo scopo di «conoscere con precisione gusti e tendenze del vasto pubblico e sempre meglio accontentarlo». ⁷⁶Le domande erano le seguenti: ⁷⁷

1° Quali programmi desiderate? 2° Quale genere di musica e di teatro preferite? 3° Quali corsi di cultura vorreste ascoltare? 4° Volete aumentare o diminuire il numero delle conferenze? 5° Secondo il vostro particolar gusto od interesse, che cosa aggiungereste ai nostri programmi? 6° Che cosa vi piace di più e vorreste vedere di più sviluppato, e che cosa vi piace di meno dei nostri programmi?

Dalle risposte pubblicate sul *Radio Orario* emerge un apprezzamento complessivamente positivo per una programmazione nella quale la musica occupava una posizione dominante. Particolarmente apprezzate risultavano l'opera lirica e le trasmissioni di prosa, mentre il jazz suscitava numerose reazioni negative. Nella rubrica *Radioreferendum* diversi abbonati ne chiedevano la riduzione o l'eliminazione, oppure proponevano di sostituirlo con ballabili italiani e con repertori ritenuti più consoni al gusto nazionale:

Ridurre o eliminare [...] il jazz che non interessa nessuno»; «Abolire il jazz band e suonare ballabili esclusivamente italiani ed all'italiana»; «Abolire il Jazz Band, questa musica è indecorosa per il nostro paese»; «Non piace affatto la musica da ballo moderna – Jazz Band e simili aberrazioni – che dovrebbe abolirsi, anche perché non contribuisce a migliorare la cultura ed il gusto musicale»;

⁷⁵ S. Sablich, D. Spina, «Musica Musica», in L. Parola (a cura di), *E poi venne la radio. Radio Orario 1925-1929*, Roma, Rai Eri, 1999, pp. 125 ss.

⁷⁶ «Radioreferendum», *Radio Orario*, n. 7, 1927, p. 8.

⁷⁷ Le domande dell'EIAR erano: «1° Quali programmi desiderate? 2° Quale genere di musica e di teatro preferite? 3° Quali corsi di cultura vorreste ascoltare? 4° Volete aumentare o diminuire il numero delle conferenze? 5° Secondo il vostro particolar gusto od interesse, che cosa aggiungereste ai nostri programmi? 6° Che cosa vi piace di più e vorreste vedere di più sviluppato, e che cosa vi piace di meno?». *Radiorario*, ivi, p. 86.

«Soppressione dello Jazz Band, colla speranza che [...] non abbiamo più per l'innanzi i timpani rotti da questa musica da selvaggi.

Queste testimonianze non possono tuttavia essere assunte come espressione diretta dell'intero pubblico radiofonico. Restituiscono piuttosto la fisionomia ancora incerta e composita dei primi abbonati e mostrano la presenza di una componente tradizionalista fortemente ostile al nuovo repertorio.

Il quadro appare già diverso nel referendum dell'agosto 1930.⁷⁸ La musica continua a raccogliere il maggior numero di preferenze,⁷⁹ ma il jazz conquista il quarto posto fra i generi musicali indicati dagli ascoltatori.⁸⁰ Nell'arco di pochi anni, dunque, la nuova musica sembra aver acquisito una maggiore familiarità presso almeno una parte del pubblico.

All'inizio degli anni Trenta il jazz si è ormai diffuso anche in Italia, favorito dalla circolazione dei dischi, dalla radio e dal successo del cinema sonoro americano, nel quale ritmi e sonorità jazzistiche trovano ampio spazio. La stessa stampa cerca di spiegare al pubblico le origini e le caratteristiche di una musica il cui nome possiede ancora significati molto elastici. Vittorio Mascheroni, autore di numerose canzoni popolari, viene per esempio presentato come il «Re del jazz» in un articolo del *Radiocorriere*:⁸¹ un impiego del termine che mostra quanto ampia e poco definita potesse essere allora la categoria.

Scorrendo le pagine di *Radio Orario* – divenuto *Radiocorriere* nel 1930 – emerge del resto come il jazz fosse presente nella programmazione fin dai primi mesi della radio italiana. Da maggio 1925 all'inizio del 1926 veniva trasmesso dall'Albergo di Russia di Roma jazz suonato dal vivo due volte al giorno. La rivista registra quindi direttamente l'espansione del nuovo repertorio, contribuendo a renderlo familiare al pubblico radiofonico.

⁷⁸ «Referendum. Il programma ideale per le giornate estive», *Radiocorriere*, n. 31, 1930, p. 23.

⁷⁹ «Il bel programma», *Radiocorriere*, n. 47, 1930, pp. 1–3.

⁸⁰ A. Papa, *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida, 1978, vol. I, p. 108.

⁸¹ E. Moggi, «Nel regno del jazz», *Radiocorriere*, n. 26, 1931, p. 20.

Gli atteggiamenti nei confronti del jazz rimangono però contraddittori anche all'interno della cultura fascista. Da una parte esso viene giudicato, anche in ambienti cattolici,⁸² antinazionale o moralmente problematico; dall'altra, la sua crescente popolarità spinge alcuni osservatori e responsabili della programmazione a cercare forme di mediazione, anche attraverso la proposta di un jazz nazionale, «più melodico e meno ritmico».⁸³ Modernità e successo popolare rendono cioè difficile una semplice esclusione del fenomeno.

Fino alla metà degli anni Trenta il *Radiocorriere* pubblica infatti anche contributi apertamente favorevoli al jazz. Fra questi figurano i due lunghi articoli di Enrico Bormioli,⁸⁴ nei quali il musicista ne ricostruisce la storia presentandolo non come una semplice musica da ballo, ma come un linguaggio capace di incidere sul ritmo, sulla melodia, sul canto, sull'orchestrazione e sulla tecnica strumentale.

Anche «La posta della direzione» interviene più volte in difesa della presenza del jazz nei programmi. A chi lo considera una semplice forma di speculazione, la redazione dichiara esplicitamente il proprio disaccordo.⁸⁵ Particolarmente significativo è il confronto con un lettore di Ravenna, che scrive:

ma, dico, se si concede ospitalità e tempo alla musica negra che rovina i nervi e lo stomaco alle persone civili, si potrebbe riservare anche un posticino – uso il diminutivo – per la musica più alta e sublime che l'arte abbia creato e che letifica e trasumana i nostri spiriti: quella dei canti della Divina Commedia. Certo che gli imberbi del «jazz» non capiranno niente! Ebbene, pari e patta: anche noi non comprendiamo niente del «jazz», e come noi ce ne andiamo quando sono in funzione le convulsioni epilettiche dei negri, così se ne andranno essi quando la voce di Dante ritorna a vibrare sovrana sul vertice dei nostri spiriti. Speriamo quindi che l'Eiar non giudichi cosa indegna di mettersi

⁸² C. Poesio, *Tutto è ritmo, tutto è swing*, Firenze, Le Monnier, 2018, p. 70.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ E. Bormioli, «Panorama jazz», *Radiocorriere*, n. 27, 30 giugno–6 luglio 1935, p. 4; E. Bormioli, «Panorama jazz II», *Radiocorriere*, n. 30, 21–27 luglio 1935, p. 4.

⁸⁵ «La posta della direzione», *Radiocorriere*, n. 7, 10–16 febbraio 1935, pp. 5–6.

un po' al servizio del Divino Poeta e di tante persone intelligenti che aspettano con ansia queste tanto desiderate trasmissioni.⁸⁶

Il *Radiocorriere* risponde dichiarando di condividere l'apprezzamento per Dante ma aggiunge:

«detto questo, confermiamo anche quanto più volte abbiamo scritto: che la musica da jazz ha diritto di avere il suo posto (che è poi un posticino) nei programmi radiofonici, perché non soltanto nel nostro Paese c'è chi se ne diletta, ma c'è anche chi ne compone».⁸⁷

Nella stessa rubrica, a un abbonato che si augurava di non dover mai ascoltare jazz all'Augusteo di Roma, la redazione replica: «Non c'è nulla di tanto sorprendente nell'affermazione che la musica sincopata, la musica da jazz, farà parte dei programmi dell'Augusteo!».⁸⁸

Il quadro che emerge è quindi meno uniforme di quanto una semplice opposizione fra fascismo e jazz potrebbe far pensare. Accanto alle posizioni ostili, che lo interpretano come musica straniera, moralmente sospetta o incompatibile con la tradizione nazionale, si sviluppano tentativi di appropriarsene, normalizzarlo e adattarlo a un contesto italiano.⁸⁹

Anche le lettere dei lettori restituiscono un campo fortemente diviso. Una parte del pubblico difende il belcanto, il repertorio nazionale e un'idea gerarchica della cultura musicale; altri ascoltatori mostrano invece un interesse appassionato per le nuove sonorità. La stessa redazione mantiene in questa fase una posizione relativamente aperta: la musica leggera e jazzistica, presente nei programmi radiofonici internazionali e richiesta da una parte del pubblico, non può essere semplicemente esclusa. Il 3 giugno 1934 il *Radiocorriere* inaugura, significativamente, la rubrica *Opinioni e impressioni degli ascoltatori* pubblicando un elogio del jazz, introdotto da una nota redazionale che invita alla reciproca comprensione:

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Cfr. L. Quaresima, «Il jazz nel cinema degli anni Trenta», *op. cit.*; S. Tonin, *Per una storia socio-culturale della musica: da Bourdieu al jazz come documento*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2012/2013, p. 98.

Nessuno più dell'autore di questo articolo, giovane sano e vigoroso, sa di muoversi nel territorio del paradosso dove le esagerazioni sono rumorosi fuochi d'artificio... ma, fatta questa premessa, pubblichiamo volentieri il suo elogio del jazz che è una esasperata reazione alle accuse dei detrattori. In realtà, ci vuole reciproca comprensione. Ogni manifestazione d'arte, antica o nuova, ha un suo contenuto al quale ci si deve avvicinare con rispetto, senza pregiudizi misoneistici e irriverenti esclusioni moderniste.⁹⁰

L'introduzione a «Patologia del Jazz» mostra l'attenzione con cui la rivista osservava le trasformazioni del gusto musicale. Pur evitando di pronunciarsi definitivamente sul valore artistico del genere, la redazione arrivava a riconoscerne esplicitamente la vitalità:

Noi siamo d'opinione che nella musica jazz, nel ritmo e nelle forme che la contraddistinguono, vi è qualche cosa di vitale dal quale possono venir fuori delle cose durature, dei capolavori, ma un giudizio non lo potranno dare con sicurezza che i nostri figli o, meglio ancora, i nostri nipoti.⁹¹

Le scelte musicali dell'EIAR continuavano comunque a incontrare resistenze. Non mancavano ascoltatori che protestavano contro determinati dischi e contro la musica moderna in generale:

già a parte, invece di musica ci fanno udire ragli, grugniti, sbadigli, urla incomposte, voci bestiali, parole rauche e stonate, e, per giunta, in una lingua che, a quanto pare, dovrebbe essere inglese (sarebbe più esatto chiamarla negro-americana), ma che, probabilmente, nessuno capisce. Tutto ciò nel dolce paese della bella lingua e del bel canto! (...) fate pure col vostro giàz ballare i giovani, che hanno il diritto di abbandonarsi alla pazza gioia, ma, per carità, non profanate la divina arte dei suoni, quella che fa vibrare le corde più sensibili del cuore, con trasmissioni del genere di quelle

⁹⁰ M. Soria, «Patologia del jazz», in «Opinioni e impressioni degli ascoltatori», *Radiocorriere*, n. 23, 3–10 giugno 1934, p. 4.

⁹¹ «La posta della direzione», *Radiocorriere*, n. 21, 20–27 maggio 1934, p. 5.

sopra deprecate, o con malsane modernissime cerebralità, scritte a freddo, che contribuiscono indubbiamente alla deformazione del gusto musicale.⁹²

Altri lettori ne difendevano invece la causa con toni altrettanto appassionati:

In noi fanatici propaga la sua azione attraverso stati patologici e crisi acutissime. Vi citerò, per esempio, la terribile malattia che per me fu il primo approccio con «Stormy Weather» (ho scelto una voce del vocabolario jazzistico ormai alla portata di tutti). La mia sensibilità m'indirizzò ad apprezzarlo e goderlo immediatamente: mi sembrava infatti ch'esso fosse un mio stesso pensiero non mai formulato; una passione a me stesso ignota... Ora, guarito di «Stormy Weather», ho già subito molte altre malattie. Altre ne attendo. Non ho neanche l'idea del genere di esse. So che mi colpiranno all'improvviso e mi tortureranno per un periodo imprecisato, durante il quale confermerò l'aforisma-bandiera di noi jazzomani: che, finch'esisterà un buon jazz, non vale neanche la pena di morire!

Accanto alla polemica, il *Radiocorriere* ospita però anche interventi che cercano di definire con maggiore precisione l'oggetto stesso della discussione. Sotto il nome di «jazz» confluiscono infatti fenomeni molto differenti: il ballabile alla moda, la canzone orchestrata, la musica sincopata d'importazione e forme più strettamente legate alla tradizione afroamericana. Proprio l'instabilità semantica del termine alimenta una riflessione più articolata sul suo valore musicale.

Un esempio particolarmente significativo è «Musica di jazz»,⁹³ articolo anonimo ricco di riferimenti alla cultura musicale europea e alle trasmissioni della radio berlinese, nel quale vengono riportate le opinioni di un certo «Wolfgango Herbert». Il testo prende le mosse dalla constatazione che la presenza di stazioni europee interessate al jazz non rappresenta soltanto una ricerca di varietà nei programmi, ma potrebbe indicare un mutamento più profondo del gusto:

⁹² G. Sommi Picenardi, «Sussurri dell'etere», *Radiocorriere*, n. 30, 22–28 luglio 1934, p. 15.

⁹³ «Musica di Jazz», *Radiocorriere*, n. 12, 19–25 marzo 1932, p. 3.

«Quello che per alcuni rappresenta un traviamiento del ritmo della danza o, peggio ancora, una musica da cannibali o un baccanale da negri, rappresenta per altri il non plus ultra della originalità e, quel che più importa, il ritmo meglio rispondente all'odierna mentalità».⁹⁴

Un elemento centrale dell'articolo è il riconoscimento dell'origine afroamericana del jazz. Il testo richiama l'importanza dei «ritmi afro-america», dai quali sarebbero derivati ragtime, fox-trot e blues. Il carattere popolare e non accademico di questa musica non viene presentato esclusivamente come un limite: per comprenderne il significato occorrerebbe piuttosto considerare le trasformazioni del ritmo, degli strumenti e delle pratiche esecutive.

Di stampo genuinamente americano sin dagli albori dell'arte, nota l'Herbert, il jazz è stato accompagnato da una rivoluzione degli strumenti musicali. E questa rivoluzione rappresenta il fatto della riforma e ci dà forse la chiave della musica dell'avvenire.⁹⁵

Ancora più significativo è il passaggio nel quale la tecnica e la strumentazione jazzistiche vengono messe in relazione, attraverso le idee attribuite a Herbert, con una nuova concezione dei rapporti sociali:

La tecnica della musica jazz e la sua strumentazione sono profondamente diverse da quelle delle comuni orchestre; si direbbe che esprimano una nuova mentalità sociale: l'abolizione della subordinazione delle classi e la instaurazione dell'uguaglianza per tutti. Solisti ed accompagnatori non hanno nel jazz alcuna distinzione; tutti gli strumenti sono equivalenti.⁹⁶

La mancanza di una rigida separazione fra solisti e accompagnatori e l'equivalenza attribuita agli strumenti diventano così metafora di un diverso ordine sociale. Poco dopo l'articolo insiste sul ruolo del sassofono e dell'improvvisazione: il primo viene presentato come strumento caratteristico della contemporaneità, mentre la seconda indica un orientamento nel quale il singolo esecutore riacquista rilievo e può sviluppare forme di libero contrappunto. Il jazz viene associato alla modernità,

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, p. 4.

⁹⁶ Ibidem.

all'inquietudine e alla malinconia dell'epoca e rimane aperta la possibilità che le improvvisazioni dei giovani musicisti possano trasformarsi in vere creazioni artistiche.

Una prospettiva analoga, ma fondata soprattutto sull'esperienza dell'ascolto, emerge in «Tempo di Jazz» di Giacomo Del Valle:⁹⁷

Io parlo, s'intende, del buon jazz, quello che è difficile poter ascoltare, e che i jazz-amatori vanno febbrilmente cercando fra i dischi fatti apposta arrivare da New York e Parigi. Io parlo di quel jazz morbido e vellutato, per niente rumoroso, dai timbri e le sonorità pastose, di quel jazz sincopato e parsimonioso di melodia. In questo tipo raffinato di esecuzione si potrà sentire tutt'al più il saxophon che si concede ogni tanto il lusso di fare il sentimentale, ma è tosto rintuzzato dalla tromba in sordina che sghignazza con garbo, mentre i drums approvano l'ironia con un modesto controtempo.⁹⁸

La descrizione è significativa perché tenta di distinguere il «buon jazz» dalle sue contraffazioni commerciali. Al centro non si trova una musica genericamente rumorosa o mondana, ma un insieme di timbri, pause, sincopi, impasti sonori e interventi strumentali attentamente calibrati. È inoltre un jazz difficile da reperire, ricercato dagli appassionati attraverso dischi importati da New York e Parigi: emerge così anche una pratica di ascolto competente e relativamente minoritaria.

Non avete mai sentito? Quando intervengono quei sommessi cori polifonici di negri, che paiono cantare i dolori del secolo, o quando l'orchestra si tace per dar agio al pianista d'improvvisare ritmicamente, con un tatto dolce e una spensieratezza da fare invidia a un grande concertista. Quello è il vero jazz: attenti alle contraffazioni! Tra le quali possiamo mettere senza rimpianti la recente rapsodia che Paul Whiteman ci ha fatto sentire nel *Re del jazz*, dove alla musicalità primitiva dei negri era stato sostituito un pessimo yankee.⁹⁹

Il lessico razziale è quello dell'epoca e richiede oggi di essere storicizzato. Il nucleo della critica rivolta a Paul Whiteman può tuttavia essere accostato a interpretazioni successive della storia del jazz. Ted Gioia, per esempio, ha sottolineato il carattere paternalistico di una concezione che

⁹⁷ G. Del Valle, «Tempo di jazz», *Radiocorriere*, n. 2, 9–16 gennaio 1932, p. 9.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

considerava il jazz una materia ancora grezza da rendere rispettabile attraverso i modelli della musica colta europea.¹⁰⁰

Un ulteriore livello della discussione compare nell'articolo di Massimo Mila dedicato a Gershwin.¹⁰¹ Mila presenta il compositore come una delle promesse della musica nordamericana e ricorda la fortuna radiofonica della *Rhapsody in Blue* presso gli ascoltatori del cosiddetto «Gruppo Nord».¹⁰² Spiega inoltre il significato di *blue* attraverso i concetti di tristezza, nostalgia e malinconia e interpreta la *Rhapsody* come rappresentazione della metropoli americana: folla, traffico, grattacieli e rumore urbano, ma anche solitudine dell'individuo nella città moderna.

Sul piano musicale, Mila riconosce nell'opera la compresenza di elementi della strumentazione jazzistica, degli archi e dei sassofoni, insieme a un ritmo ostinato e frenetico derivato da forme genuine del jazz. Il punto più interessante consiste nel fatto che la *Rhapsody in Blue* non viene considerata una semplice composizione leggera o burlesca, ma un'opera capace di rappresentare le contraddizioni della modernità. Il jazz diventa così materiale utilizzabile all'interno di una composizione di più ampio respiro. Anche quando giudica *Un americano a Parigi* meno riuscito, Mila vi riconosce una componente sentimentale e nostalgica legata alla cultura musicale americana. Dopo il jazz come fenomeno radiofonico, sociale e popolare, emerge quindi il jazz come linguaggio capace di entrare nella musica d'arte.

L'ultimo contributo che interessa esaminare è quello di Massimo Soria,¹⁰³ già autore di «Patologia del Jazz». Il punto di partenza è la distinzione fra *jazz hot* e *jazz straight*:

Dicemmo che il primo è il jazz originario, per lo più improvvisato e tipico dei negri d'America, ed il secondo è il jazz adattato al ballo. Queste differenze, che potranno apparire ai profani pallide e non importanti, sono invece per i conoscitori di jazz il limite di due mondi opposti, non minori di

¹⁰⁰ T. Gioia, *Storia del jazz*, trad. di Francesco Martinelli, Torino, EDT, 2013, cap. 4.

¹⁰¹ M. Mila, «G. Gershwin», *Radiocorriere*, n. 24, 1933, p. 9.

¹⁰² Non è stato possibile risalire con certezza al significato dell'espressione «Gruppo Nord».

¹⁰³ M. Soria, «Bis sulla formula del jazz hot», *Radiocorriere*, n. 4, 20-26 gennaio 1935, p. 18.

quelle che corrono – si pigli un esempio qualunque e lo si dica banale – fra un Notturmo di Chopin e la canzone *Era nata a Novi...* di Ripp.¹⁰⁴

In «Bis sulla formula del “jazz hot”» la distinzione fra *hot* e *straight* permette quindi di individuare un ulteriore tentativo di precisazione critica. Il primo viene presentato come jazz originario, improvvisato e legato alla personalità dell'esecutore; il secondo come repertorio adattato al ballo e ricondotto entro forme più stabilizzate.

L'articolo possiede anche un notevole valore documentario. Il riferimento al concerto torinese di Louis Armstrong¹⁰⁵ e alla serata improvvisata che lo seguì in una sala da ballo, insieme al racconto del colloquio diretto con i musicisti, ne fa una testimonianza di prima mano dell'ascolto dal vivo del *jazzhot* in Italia. La risposta di Armstrong viene persino riportata senza traduzione: «No. I like to play».

La collocazione cronologica del testo è significativa. L'articolo precede di pochi anni la legislazione razziale e testimonia un momento nel quale un elogio esplicito del jazz afroamericano, accompagnato da una citazione in inglese, poteva ancora trovare spazio nel *Radiocorriere*. La successiva vicenda biografica di Soria rimane invece meno chiara: appartenente a una famiglia ebraica, dopo il 1936 la sua firma scompare dalla rivista e le fonti disponibili non consentono di ricostruirne con sicurezza il percorso successivo.¹⁰⁶

Sul piano ideologico, il contributo presenta inoltre una tensione interessante. L'origine afroamericana del jazz, utilizzata nella pubblicistica ostile come elemento di svalutazione, viene qui trasformata in garanzia di autenticità; analogamente, l'improvvisazione, interpretata altrove come manifestazione di

¹⁰⁴ Ripp, pseudonimo del compositore torinese Luigi Miaglia (1888–1962), fu un autore legato alla rivista musicale e alla canzone italiana fra le due guerre. Noto anche per testi esotici, parodie e composizioni umoristiche, scrisse fra l'altro *Creola* (1925), valzer che conobbe una notevole fortuna tra gli anni Venti e Trenta.

¹⁰⁵ Il concerto di Louis Armstrong a Torino rappresentò uno degli eventi più rilevanti della storia del jazz in Italia durante il Ventennio. Armstrong si esibì al Teatro Chiarella il 15 e il 16 gennaio 1935. *La Stampa della Sera* del 16 gennaio gli dedicò il titolo «Louis Armstrong. Il re del “jazz hot”», p. 1.

¹⁰⁶ Massimo Soria apparteneva a un'importante famiglia ebraica. Sulla sua possibile emigrazione si veda P. Guarnieri, *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici o razziali*, Firenze, Firenze University Press, 2^a ed. riv. e ampl., 2023. Le informazioni disponibili non permettono tuttavia di ricostruire con sicurezza la sua vicenda; dopo il 1936 la sua firma scompare dal *Radiocorriere*.

primitivismo, diviene «logica linearità inventiva». Al tempo stesso la descrizione di Armstrong e dei suoi musicisti attraverso aggettivi quali «gaio», «ingenuo» e «spensierati» rimane interna a un repertorio stereotipato di rappresentazioni dell'artista nero. La rivalutazione musicale non coincide dunque necessariamente con il superamento degli stereotipi razziali.

Nel complesso, questi contributi documentano una riflessione sorprendentemente articolata sul jazz nelle pagine del *Radiocorriere* fra il 1932 e il 1935. In forme differenti riconoscono l'origine afroamericana e popolare del genere, ne discutono il rapporto con la modernità, distinguono fra pratiche musicali diverse raccolte sotto la stessa denominazione e ne prendono in considerazione la possibile trasformazione artistica. Anche all'interno di una rivista istituzionalmente legata alla radio italiana durante il fascismo poteva dunque svilupparsi, in questa fase, una critica musicale aggiornata e capace di confrontarsi con un fenomeno internazionale.

Dalla seconda metà degli anni Trenta e soprattutto negli anni della guerra, la discussione cambia progressivamente natura. Le polemiche contro il jazz e contro le orchestre che ne utilizzavano il linguaggio – fra cui quelle di Angelini e Barzizza o il quartetto Funaro¹⁰⁷ – assumono sempre più frequentemente motivazioni politiche e razziali. Il jazz può essere definito «musica ebraica»,¹⁰⁸ antinazionale o incompatibile con la «razza» italiana; anche l'impiego di termini e pronunce straniere viene ricondotto alla battaglia contro l'esterofilia.

Un passaggio importante si colloca nel contesto della guerra d'Etiopia e delle sanzioni economiche deliberate dalla Società delle Nazioni il 18 novembre 1935. La crisi internazionale contribuì infatti a rafforzare la retorica dell'autosufficienza e a trasformare l'autarchia da tema economico in principio più generale della politica culturale. Negli anni successivi la musica straniera non viene quindi discussa soltanto come problema estetico o di gusto, ma sempre più spesso come questione nazionale:

¹⁰⁷ «Cronache del teatro e della radio», *S*, 14 gennaio 1939, cit. in G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 211.

¹⁰⁸ «Musica e Razza», *La Difesa della Razza*, 5 maggio 1940, p. 46, cit. in C. Poesio, *op. cit.*

La battaglia autarchica va condotta su tutti i fronti senza eccezioni; non si deve quindi trascurare nemmeno il settore della musica, dove l'Italia non ha nulla da imparare all'estero ed è gloriosa del suo patrimonio tradizionale.¹⁰⁹

Il passaggio dal giudizio estetico alla questione politica si intreccia anche con la radicalizzazione del razzismo fascista prodotta dall'esperienza coloniale. Le rappresentazioni stereotipate e razziste degli africani come «selvaggi», «amorali» o appartenenti a una presunta razza inferiore potevano estendersi anche alle loro manifestazioni culturali. Il discorso sul jazz offriva quindi un terreno sul quale nazionalismo, razzismo coloniale e politica musicale potevano sovrapporsi.

Negli anni dell'Impero l'obiettivo del regime non consisteva più soltanto nel controllare singoli contenuti della stampa e della radio, ma nell'estendere il processo di fascistizzazione a un numero crescente di pratiche culturali e sociali. La musica fu probabilmente sottoposta a forme di intervento meno sistematiche rispetto ad altri ambiti, ma non rimase estranea alla crescente ingerenza politica; il jazz costituisce da questo punto di vista un caso particolarmente significativo proprio per l'ambivalenza con cui era stato trattato negli anni precedenti.¹¹⁰

Un segnale di questo clima è rappresentato dal progetto, discusso fra il 1937 e il 1939, di istituire un ente nazionale per la musica sinfonico-vocale destinato anche a contrastare la diffusione di repertori considerati esotici e lontani dalla tradizione nazionale. Fra i suoi obiettivi figuravano la raccolta e conservazione delle composizioni sinfonico-vocali dei musicisti italiani, il recupero dei canti tradizionali nelle aree urbane e rurali, la loro destinazione alle esecuzioni corali del Dopolavoro e il sostegno ai giovani compositori mediante premi e borse di studio. L'ente avrebbe dovuto operare sotto il controllo del capo del governo e la vigilanza della Presidenza del Consiglio: un progetto coerente con il crescente nazionalismo culturale della seconda metà degli anni Trenta.

Sul terreno più immediatamente pratico, nel 1938 si intensifica la campagna contro i nomi stranieri nelle insegne e contro l'impiego pubblico di termini non italiani. Anche nel campo musicale

¹⁰⁹ «Anche la musica costa quattrini», *Il Popolo d'Italia*, 4 marzo 1938, p. 20.

¹¹⁰ Cfr. C. Poesio, *op. cit.*, p. 96.

aumentano le richieste di una produzione pienamente nazionale. Particolarmente aggressiva è la posizione del *Popolo d'Italia*, che accusa l'EIAR – e indirettamente il *Radiocorriere*, suo organo ufficiale – di concedere ancora troppo spazio alla musica straniera. I responsabili vengono individuati soprattutto nei direttori delle orchestre¹¹¹:

Anche qui dunque come nel campo dei profumi e in quello delle stoffe sono i rivenditori i maggiori responsabili dell'esterofilia. Nel settore della musica leggera i rivenditori per così dire sarebbero i direttori delle orchestre¹¹².

Alla fine del 1938 la campagna autarchica passa progressivamente dalle dichiarazioni generali a richieste più concrete di regolamentazione. Il *Popolo d'Italia* saluta come un risultato positivo la «diminuita importazione di film americani»¹¹³e, nei primi mesi del 1939, torna ripetutamente sul problema della musica leggera. Il 19 febbraio il jazz viene definito addirittura «una delle armi giudaiche più forti e più sicure».¹¹⁴

Gli attacchi lasciano emergere anche una certa insoddisfazione verso l'EIAR, accusata implicitamente di non applicare con sufficiente rigore i principi proclamati. L'Ente risponde rivendicando innanzitutto la propria enorme capacità di diffusione:

L'Eiar, al quale molto si guarda a motivo che le esecuzioni fatte dalle sue orchestre hanno maggiore diffusione e interessano, non i pochi convenuti in un caffè, in una sala, in un teatro, ma le folle di tutte le nostre città, di tutti i nostri paesi...¹¹⁵

Proprio questa risposta mette in evidenza uno dei nodi fondamentali della questione: la radio doveva confrontarsi non soltanto con le direttive politiche, ma anche con una domanda di intrattenimento ormai consolidata. La politica autarchica contribuì così a favorire la valorizzazione di una musica leggera presentata come italiana e di autori e interpreti quali Natalino Otto, Gorni Kramer, Pippo Barzizza, Giovanni D'Anzi, Armando Fragna, Vittorio Mascheroni e Tito Petralia. Allo stesso tempo

¹¹¹ Cfr. P. Cavallo, *Vincere. Vincere. Vincere.*, op. cit., p. 38 ss.

¹¹² «Musica italiana anche all'EIAR», *Il Popolo d'Italia*, 15 marzo 1938.

¹¹³ «Verso la soluzione del problema della musica leggera», *Il Popolo d'Italia*, 22 dicembre 1938.

¹¹⁴ «Musica leggera moderna», *Il Popolo d'Italia*, 19 febbraio 1939.

¹¹⁵ *Radiocorriere*, n. 1, 1-7 gennaio 1939, p. 5.

continuarono a essere incisi e ascoltati repertori fortemente segnati dal jazz e, il 21 febbraio 1936, era nato a Milano persino un Circolo Jazz Hot, impegnato nell'organizzazione di conferenze, concorsi e audizioni.

All'inizio del 1939 il *Radiocorriere* registra e insieme rivendica la svolta autarchica della programmazione fornendo dati quantitativi. Nel bimestre settembre-ottobre le orchestre delle stazioni dell'EIAR avrebbero eseguito 3.386 pezzi di musica leggera di autori italiani contro 528 di compositori stranieri; nello stesso periodo sarebbero stati trasmessi 4.376 dischi di canzonette e ballabili italiani contro 918 stranieri.¹¹⁶

Pochi numeri dopo, rispondendo alle polemiche sulla presenza della musica d'oltreconfine, la rivista dichiara che il problema può eventualmente riguardare le orchestre dei locali pubblici, ma non i programmi dell'EIAR, nei quali la percentuale di musica straniera sarebbe ormai divenuta trascurabile e sarebbero state eliminate le musiche di autori ebrei e neri.¹¹⁷ Il settimanale non si limita quindi a recepire la nuova politica culturale, ma la documenta attraverso le proprie statistiche e la difende contro quanti la considerano ancora insufficiente.

Un punto di arrivo sul piano normativo è rappresentato dalla legge n. 615 dell'aprile 1942 sulla disciplina del disco fonografico, che introduce ulteriori restrizioni alla vendita e alla radiodiffusione dei dischi provenienti dai paesi nemici e alle pubbliche esecuzioni di musica sincopata.¹¹⁸

Le pratiche musicali, tuttavia, non coincidono necessariamente con il lessico ufficiale e con le prescrizioni. Repertori stranieri continuarono talvolta a circolare attraverso traduzioni e italianizzazioni dei titoli e degli autori: *On the Sunny Side of the Street* di Jimmy McHugh poteva diventare *Strada al sole* di «Giovanni Ugo», Louis Armstrong «Luigi Braccioforte» e Benny Goodman «Beniamino Buonuomo».

¹¹⁶ «L'EIAR e la musica leggera», *Radiocorriere*, n. 1, a. XV, 1939, p. 5.

¹¹⁷ «Ancora della musica leggera», *Radiocorriere*, n. 12, a. XV, 1939, p. 5.

¹¹⁸ P. Cavallo, *Vincere. Vincere. Vincere. Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà. 1935-1943*, Roma, IANUA, 1981, p. 47.

La distanza fra le percentuali esibite dal *Radiocorriere* e la persistenza di simili pratiche mostra i limiti di una politica culturale che doveva continuamente confrontarsi con le industrie dello spettacolo e con i gusti del pubblico. Come hanno mostrato David Forgacs e Stephen Gundle, la cultura di massa durante il fascismo non può essere letta come il semplice risultato di direttive imposte dall'alto, ma come uno spazio attraversato anche da negoziazioni, compromessi e forme di adattamento.¹¹⁹Nelle pagine ufficiali la battaglia contro il jazz poteva apparire ormai vinta; nella pratica musicale, elementi del linguaggio jazzistico continuavano invece a sopravvivere, anche sotto denominazioni differenti. La cesura del 1938 rimane comunque decisiva. Le leggi razziali e i provvedimenti successivi non colpirono soltanto le persone, ma modificarono profondamente il perimetro di ciò che poteva essere trasmesso, pubblicato e pubblicamente legittimato. Gli artisti ebrei furono progressivamente esclusi dalle professioni dello spettacolo e dalla programmazione, mentre la politica razziale investì anche i repertori legati ai musicisti afroamericani.

In questo nuovo contesto, il jazz risultava particolarmente esposto: la sua origine afroamericana e la presenza rilevante di musicisti e autori ebrei nella sua circolazione internazionale lo rendevano incompatibile con categorie razziali e nazionalistiche ormai esplicitamente adottate dal regime. La drastica diminuzione della parola «jazz» nelle pagine del *Radiocorriere* precede tuttavia la completa scomparsa di sonorità e pratiche jazzistiche dai programmi: queste potevano continuare a circolare sotto altre denominazioni, attraverso titoli tradotti, nomi italianizzati o categorie più generiche come quella di musica sincopata.

Il dato quantitativo dal quale siamo partiti acquista così un significato più preciso. Dopo il 1938 non scompare immediatamente ogni traccia musicale del jazz, ma si restringe drasticamente lo spazio nel quale esso può essere nominato, discusso e legittimato come fenomeno culturale autonomo. Il passaggio dalla discussione vivace dei primi anni Trenta alle poche occorrenze degli anni di guerra rende visibile, nelle pagine stesse del *Radiocorriere*, la trasformazione di un fenomeno inizialmente

¹¹⁹ D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 23.

controverso ma discusso in un repertorio sempre più incompatibile con il linguaggio ufficiale della politica culturale fascista.

3.2 Enzo Ferrieri nel *Radiocorriere*

Enzo Ferrieri¹²⁰, scrittore e fondatore della rivista e del Circolo del Convegno – uno degli ambienti letterari e artistici italiani più attenti alla produzione contemporanea europea –, nonché delegato italiano presso importanti istituzioni letterarie internazionali come il PEN Club e l'Unione Intellettuale, iniziò domenica 1° aprile, dalla stazione di Milano, un ciclo di conversazioni intitolato «Nord e Sud: viaggio artistico attraverso il mondo», dedicato ad alcune fra le più significative novità letterarie, artistiche e cinematografiche internazionali¹²¹.

Il trafiletto compare sul *Radiorario* poco prima che la testata assuma il nome di *Radiocorriere*. L'iniziativa testimonia la volontà dell'EIAR di attribuire maggiore autorevolezza culturale alla propria programmazione e al periodico che la accompagnava, in una fase nella quale la radio stava assumendo un peso crescente nella comunicazione pubblica. Le «conversazioni», così vengono definite le trasmissioni, avrebbero avuto cadenza settimanale e non sarebbero state affidate soltanto a Ferrieri: accanto a lui erano annunciati altri scrittori e personalità della cultura, fra cui Gabriele D'Annunzio, Raffaele Calzini, Salvator Gotta, Guido da Verona e Gino Rocca.

L'intento dichiarato era quello di tenere il pubblico aggiornato sul movimento intellettuale contemporaneo, alternando la presentazione delle opere considerate più importanti a curiosità, divagazioni e fenomeni di moda:

Le conversazioni tendono a tenere al corrente del movimento intellettuale e insieme a presentare, col pretesto di opere nuove e con frequenti distrazioni e divagazioni fra le opere cosiddette d'eccezione,

¹²⁰ Per le note biografiche si rinvia all'Appendice, dove sono raccolti i testi di Ferrieri provenienti dallo spoglio del *Radiocorriere*.

¹²¹ *Radiorario*, 1928, n. 15, p. 4.

e le curiosità alla moda, un quadro della condizione e delle tendenze attuali della vita intellettuale e artistica.

Anche in questo caso l'EIAR associa alla nuova iniziativa un concorso: gli scrittori erano invitati ad aprire il proprio intervento con una frase dedicata alla radiofonia e gli ascoltatori avrebbero dovuto scegliere la migliore. Concorsi, referendum e lettere alla direzione contribuivano così a costruire forme di partecipazione del pubblico alla vita radiofonica, creando un rapporto diretto fra ascoltatori, programmi e periodico.

Prima di firmare le proprie recensioni sul *Radiocorriere*, Ferrieri si era già occupato a lungo e in modo approfondito di cinema¹²². Quando alla fine degli anni Venti entrò stabilmente nell'attività radiofonica dell'EIAR, aveva alle spalle l'esperienza della rivista milanese *Il Convegno*, che fin dai primi numeri si era distinta per la varietà dei collaboratori e degli argomenti affrontati. Il progetto culturale di Ferrieri e del gruppo raccolto attorno a lui – fra gli altri Carlo Linati, Eugenio Levi, Cesare Angelini, Giovanni Titta Rosa, Ugo Bernasconi, Francesco Pastonchi e Clemente Rebora¹²³ – mirava a presentare la nuova produzione europea, raccogliere testimonianze poetiche e individuare autori capaci di contribuire alla costruzione di una cultura e di un linguaggio contemporanei.

Nel primo numero di *Cine-Convegno*, Ferrieri scrive di sé:

Incline per temperamento a stati d'animo che portino ad azioni ed a conquiste, più che alla meditazione e alla critica, non ho mai iniziato e sostenuto movimenti, che risultassero estranei alla vita¹²⁴.

¹²² AA.VV., *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, a cura di A. Modena, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010. Il volume, pubblicato in occasione dell'omonima mostra del 2010 presso la Biblioteca Braidense, raccoglie contributi fondati anche su carte inedite oggi conservate fra la Fondazione Mondadori di Milano e il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. La prima parte ricostruisce la figura di Ferrieri attraverso, fra gli altri, il profilo di Anna Modena, il saggio di Oliviero Ponte di Pino sul canone teatrale, gli interventi di Edoardo Esposito e Anna Antonello sull'apertura europea del *Convegno* e sulla divulgazione della letteratura tedesca, il contributo di Stefano Ballerio sul PEN Club e quelli di Morando Morandini ed Emilio Pozzi sul cinema e sulla radio. Le appendici di Paola Ciandrini e Nicoletta Trotta catalogano il fondo Ferrieri.

¹²³ M. Corti, «Un europeista convinto», in E. Ferrieri, *La radio! la radio? la radio*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002, pp. 23–28.

¹²⁴ E. Ferrieri, «Cinema», *Cine-Convegno*, a. I, n. 1, 25 febbraio 1933, p. 3.

Questo senso di curiosità e apertura intellettuale trova riscontro anche nelle testimonianze di chi frequentò quell'ambiente. Lavinia Mazzucchetti, importante germanista di origine ebraica, ricorda in una registrazione oggi accessibile attraverso i materiali relativi alla mostra dedicata a *Il Convegno*¹²⁵ l'atmosfera vivace, aperta e critica che caratterizzava la rivista e il gruppo raccolto attorno a Ferrieri. Si trattava di un ambiente profondamente radicato nella cultura milanese degli anni Venti e fortemente orientato verso il confronto con la produzione europea contemporanea.

Nel 1922 nacque il Circolo del Convegno, sede di conferenze, incontri e concerti ospitata nei locali di Palazzo Gallarati Scotti, al civico 7 di via Borgospesso. Le sale del Circolo accolsero numerose personalità italiane ed europee: da Clemente Rebora a Charles Du Bos, da Giuseppe Antonio Borgese a Paul Valéry, da Prezzolini a Henry Prunières, Rainer Maria Rilke e Italo Svevo.

Nel 1926 venne inoltre costituito il Circolo della Cinematografia di Avanguardia e d'Arte. Il 14 dicembre dello stesso anno fu proiettato *Entr'acte* di René Clair, destinato a diventare uno degli esempi più noti del cinema dadaista, presentato dal futuro psicoanalista André Berge. Seguirono numerose altre proiezioni accompagnate da dibattiti: *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier, tratto dal romanzo di Pirandello; documentari sull'Africa, fra cui *Voyage au Congo* di Marc Allégret, basato sul diario di viaggio di André Gide; *La coquille et le clergyman* di Germaine Dulac, su sceneggiatura di Antonin Artaud; e opere di Jean Epstein, Jean Renoir e Julien Duvivier. Attraverso l'attività del Circolo vennero inoltre presentati al pubblico italiano film di Stroheim, Dreyer, Pabst, Ruttmann, Lotte Reiniger, King Vidor e Fritz Lang, senza dimenticare Chaplin e una parte della produzione italiana contemporanea.

Ai dibattiti partecipavano studiosi e critici interessati alla nascente cultura cinematografica, fra cui Antonello Gerbi, Ettore Maria Margadonna e Giacomo Debenedetti. Tra il pubblico figuravano anche giovani appassionati destinati in seguito a svolgere un ruolo importante nel cinema italiano, come

¹²⁵ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, materiali dedicati a Enzo Ferrieri, sezione «Il cinema e la radio».

Alberto Lattuada, Luigi Comencini, Renato Castellani e Cesare Zavattini. Alle proiezioni si affiancavano inoltre lezioni di carattere tecnico, come quelle tenute da Guido Gualtierotti.

L'attività promossa da Ferrieri non rimase isolata. Il *Cine-Convegno* e le iniziative del Circolo contribuirono alla diffusione di pratiche di visione, discussione e formazione cinematografica che avrebbero trovato ulteriore sviluppo nei cineclub e nelle esperienze educative degli anni successivi¹²⁶. Ne emerge la figura di un mediatore culturale particolarmente attivo, impegnato non soltanto nella scrittura critica ma anche nella concreta circolazione dei film. Le fonti mostrano Ferrieri recarsi personalmente in Francia per vedere e noleggiare pellicole considerate d'avanguardia e portarle poi in diverse città italiane – Milano, Firenze, Roma, Torino –, all'interno di spazi che non erano ancora istituzioni cinematografiche in senso stretto, ma piuttosto circoli, cenacoli letterari e luoghi di aggregazione culturale¹²⁷.

Oltre che di letteratura, Ferrieri si occupò dunque di teatro, cinema e, fin dagli anni Venti, di radio. In quegli anni la radiofonía italiana era ancora nella sua fase iniziale; il *Radio Orario* stava per trasformarsi nel *Radiocorriere* e la gestione era recentemente passata dall'URI all'EIAR. In questo contesto Ferrieri fu fra i primi a utilizzare il nuovo mezzo per proporre conversazioni dedicate ai libri, all'arte e allo spettacolo a un pubblico che contava ancora poche centinaia di migliaia di ascoltatori. Sul finire del decennio Ferrieri entrò stabilmente nella radio nazionale e fu fra i primi registi e responsabili artistici dell'EIAR. È dunque dall'intreccio fra teatro, letteratura, cinema d'avanguardia e radio che la sua attività approda alle pagine del *Radiocorriere*: un settimanale ormai destinato a un pubblico molto ampio e sempre più strettamente inserito nel sistema culturale del regime, nel quale trova spazio, almeno per alcuni anni, una figura formata in un ambiente intellettuale assai diverso. Nel primo numero di *Cine-Convegno*, Ferrieri presenta il nuovo supplemento come uno strumento di intervento nel dibattito sulla cinematografia italiana. L'obiettivo dichiarato è contribuire alla

¹²⁶ A. Mariani, «Per la comprensione del buon film. Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)», *Immagine – Note di Storia del Cinema*, n. 11, 2015, pp. 105–131.

¹²⁷ Ivi, p. 109.

formazione di una critica «avveduta e indipendente», capace di riconoscere la specificità del linguaggio cinematografico. Vi compaiono già alcuni principi che ritorneranno, in forma più divulgativa, negli articoli successivamente pubblicati sul *Radiocorriere*: l'opera cinematografica è concepita come un'unità costruita attraverso immagini, luce, movimento, musica e suono; tale unità non può derivare dalla semplice giustapposizione dei diversi contributi, ma richiede un principio ordinatore affidato alla regia.

Non ci riesce di immaginare opera cinematografica durevole, senza una forte personalità a cui, in fin dei conti, spetta quella delicata e originale opera di montaggio che deve trarre da tutte le altre collaborazioni: soggetti, attori, paesaggio, musiche e suoni il segno inconfondibile dell'arte¹²⁸.

Al regista spetta dunque il compito di organizzare trama, interpreti, paesaggio, musiche e suoni in una forma coerente e riconoscibile. Il montaggio diventa il principio creativo attraverso il quale i diversi elementi acquistano unità. Accanto alla regia, Ferrieri attribuisce un ruolo centrale anche alla critica: riviste, recensioni, presentazioni e discussioni possono contribuire tanto alla formazione dello spettatore quanto al miglioramento della produzione. Una critica «avveduta e competente» dovrebbe affinare il gusto del pubblico, orientare le scelte artistiche e contribuire a limitare gli errori economici di un'industria ancora fragile.

Lo sguardo di Ferrieri sulla cinematografia italiana è, in questa fase, particolarmente severo e consapevole delle sue debolezze:

Com'è possibile che, mentre tutte le arti ci parlano con una perfezione stilistica strabiliante (che non vuol dire soltanto perizia tecnica), il solo nostro cinematografo continui un balbettamento confuso, molle, senz'alcun riflesso delle ricerche che agitano la cinematografia universale¹²⁹?

¹²⁸ E. Ferrieri, «Cinema», *Cine-Convegno*, a. I, n. 1, 25 febbraio 1933, p. 1. Il periodico era supplemento mensile della rivista *Il Convegno*.

¹²⁹ E. Ferrieri, «Cinema», *Cine-Convegno*, a. I, n. 1, 25 febbraio 1933, p. 3.

Il cinema italiano viene descritto come ancora incerto sul piano espressivo e relativamente isolato rispetto alle ricerche internazionali: «Noi soli restiamo appartati ed estranei». Secondo Ferrieri, un'identità cinematografica nazionale non può essere ottenuta semplicemente imitando modelli stranieri o facendo ricorso al folklore, ma deve derivare dalla capacità del cinema italiano di sviluppare un proprio «linguaggio individuale, esplicito e saldo e perciò nazionale»¹³⁰.

La debolezza del settore riguarda anche l'organizzazione economica. I pochi successi commerciali appaiono episodici e non ancora sostenuti da una struttura produttiva solida. Per conquistare davvero il pubblico, il cinema deve inoltre recuperare la propria capacità di evasione, invenzione e trasformazione fantastica della realtà quotidiana. *Cine-Convegno* si propone quindi di contribuire alla formazione di registi, interpreti, tecnici e critici e, più in generale, alla costruzione di competenze produttive e culturali che permettano al cinema italiano di rinnovarsi.

Queste idee, formulate programmaticamente sulle pagine di *Cine-Convegno*, ritornano in forma più leggera e divulgativa in due articoli pubblicati da Ferrieri sul *Radiocorriere* nel 1933: «Ritmo cinematografico» e «Cinematografo di... commedia».

«Ritmo cinematografico»¹³¹ costituisce una vera e propria lezione di educazione alla visione. Ferrieri cerca di spiegare che cosa sia il ritmo cinematografico e lo definisce innanzitutto come un nuovo valore del tempo. Nel cinema il tempo non viene semplicemente riprodotto: viene creato. Mentre quello della vita reale è irreversibile, il tempo del film dipende dalla costruzione operata dal regista, che può accelerarlo, rallentarlo o modificarne la percezione. È un «tempo della favola», autonomo rispetto a quello dell'esperienza quotidiana. Come ogni opera d'arte possiede un proprio ritmo, così ogni film riuscito e ogni regista possono costruirne uno specifico: il ritmo di Clair non è quello di

¹³⁰ Ivi, p. 4.

¹³¹ E. Ferrieri, «Novità dello schermo. Ritmo cinematografico», *Radiocorriere*, 1933, n. 10, p. 15.

Pabst, quello di Stroheim non coincide con quello di Mamoulian; lo stesso autore può inoltre modificarlo da un'opera all'altra.

Sul piano tecnico, questa costruzione del tempo coincide soprattutto con il montaggio – termine che Ferrieri definisce, non senza ironia, «un'orrenda locuzione»¹³² –, inteso però come l'atto più delicato e propriamente creativo dell'opera cinematografica. Per chiarirne il funzionamento, ricorre a un esempio elementare:

Pensate, per citare un esempio elementarissimo, un eroe in una foresta che sta per essere ucciso dai nemici. Una pattuglia di salvatori che si avanza lontano a galoppo per salvarlo, la vittima è già legata al tradizionale albero dove si appuntano le rivoltelle spianate. Arriverà a tempo la pattuglia? Non arriverà? Questa incertezza affannosa è ottenuta col riprodurre alternatamente la scena dei salvatori al galoppo e la scena della vittima, in una successione di tempi sempre più serrati, in modo tale che, con la progressiva accelerazione delle due visioni, sempre più accorciate, si esprima l'angoscia che si deve continuamente intensificare fino all'attimo dello scioglimento¹³³.

L'esempio dell'eroe legato all'albero e della pattuglia che accorre consente a Ferrieri di spiegare con particolare efficacia come il montaggio produca il ritmo del film. Altri esempi permettono di mostrare soluzioni differenti: Mamoulian, attraverso un montaggio rapido nel quale nulla appare superfluo; Pabst, al contrario, attraverso il ritmo lento e solenne di *Atlantide*, fino alla discesa del portatore del morto, dilatata oltre il tempo reale.

Non ogni ritmo è però automaticamente legittimo e il regista deve, secondo Ferrieri, rispettare la coerenza che il ritmo stesso acquisisce all'interno dell'opera:

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

«Naturalmente non è detto che ogni ritmo debba considerarsi legittimo, come ogni film non è un'opera d'arte, anzi...»¹³⁴.

A questo proposito Ferrieri racconta il caso di *Armata azzurra*, nel quale individua un curioso rallentamento della costruzione narrativa: l'eroe, precipitato fra le montagne ghiacciate, dovrebbe essere soccorso, ma per un tempo cinematograficamente inspiegabile lo spettatore assiste a preparativi e diversivi che finiscono per fargli dimenticare il personaggio rimasto sospeso fra le vette. «Se il regista l'ha dimenticato», conclude ironicamente Ferrieri, «vuol dire che quel signore starà benissimo. Certamente così sospeso starà a godersi il panorama»¹³⁵.

L'articolo stesso è dunque costruito secondo un principio didattico molto efficace: il medesimo *topos* dell'eroe in pericolo viene impiegato prima per mostrare un ritmo cinematografico riuscito e poi, in forma rovesciata, per illustrarne un uso inefficace.

In «Cinematografo di... commedia»¹³⁶ Ferrieri prende invece le mosse da un genere largamente diffuso nelle sale: le commedie leggere a lieto fine, spesso accompagnate da canzoni, presenti non soltanto nella produzione italiana ma anche in quella tedesca e francese. L'autore discute la posizione di una parte della giovane critica italiana, che invoca un cinema «puro» e privo di contaminazioni teatrali, arrivando talvolta a rimproverare persino Chaplin. Ferrieri prende le distanze da questa impostazione: nessun genere deve essere escluso a priori, «purché raggiunga il tono conveniente».

Ci sono poi opere ammirabili, che dal punto di vista pratico hanno, per piacere al pubblico, quasi tutti i requisiti delle commedie e che sono invece concepite secondo lo spirito del cinematografo, non nei particolari, ma in tutta la loro impostazione.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ E. Ferrieri, «Cinematografo di... commedia», *Radiocorriere*, 1933, n. 21, p. 14.

Il problema non consiste dunque nell'origine teatrale del soggetto, ma nella sua trasformazione cinematografica. René Clair, proprio negli anni in cui più forte è la reazione contro l'intrusione del teatro nel cinema, non esita a realizzare *Un chapeau de paille d'Italie* e *Les deux timides*, entrambi tratti da commedie di Labiche. Ciò che conta è che la materia venga ripensata attraverso il linguaggio specifico del nuovo mezzo:

La materia si trasforma nelle sue mani: gli effetti comici si ottengono in modi cinematografici. Il tecnico non si lascia sfuggire occasione per far «brillare» la trovata dell'artista. L'humour diventa ombra, luce, gag; ogni unità si capovolge, le scene si distendono in un tempo nuovo e il teatro diventa cinematografo. È tutto qui. Non c'è ragione che si debbano condannare quei «contenuti» cari alle platee, che applaudivano tre atti di battute comico-sentimentali. Ma il contenuto deve esprimersi cinematograficamente¹³⁷.

I due articoli mettono dunque a fuoco due principi centrali del pensiero cinematografico di Ferrieri: il montaggio come fondamento della costruzione filmica e l'esistenza di un linguaggio specifico del cinema.

La maggior parte degli scritti pubblicati da Ferrieri sul *Radiocorriere* fra il 1932 e il 1935 non assume tuttavia un carattere teorico così esplicito. Nei primi anni, soprattutto nel 1932 e nel 1933, si tratta perlopiù di recensioni e presentazioni di film, spesso costruite a partire dalla pellicola appena vista o dall'occasione della sua uscita. Lo sguardo del critico cambia in relazione al tipo di opera: Ferrieri non giudica allo stesso modo una commedia destinata al grande pubblico, un film di Pabst, un documentario industriale, una prova realizzata da giovani universitari o un'opera presentata nell'ambito di una manifestazione cinematografica.

¹³⁷ Ibidem.

Le recensioni compaiono soprattutto nella rubrica «Novità dello schermo», nella quale Ferrieri si confronta con ciò che il pubblico può effettivamente vedere nelle sale. Uno stesso articolo può comprendere più pellicole e accostare una produzione italiana, un film hollywoodiano, una commedia tedesca, l'opera di un autore già consacrato e un cartone animato. Questa disposizione restituisce la natura composita della programmazione cinematografica e, almeno in parte, l'esperienza concreta dello spettatore.

Non tutti i film ricevono lo stesso grado di approfondimento. Alcune recensioni sono occupate in larga misura dal racconto della trama e dalle informazioni sugli interpreti; altre si concentrano invece su una scena, un gesto o una successione di immagini, a partire dai quali viene elaborato il giudizio critico. La differenza dipende certamente dalla qualità attribuita all'opera, ma anche dalla funzione informativa della rubrica.

Uno dei procedimenti più caratteristici di Ferrieri consiste nell'isolare ciò che gli è rimasto impresso dopo la visione. Nel *Congresso si diverte*¹³⁸ ricorda la corsa in carrozza di Cristel, le poltrone che oscillano mentre i diplomatici abbandonano l'assemblea e la figura di Metternich rimasta sola nel salone. In *Gli uomini, che mascalzoni!*¹³⁹ lo colpiscono invece i particolari della quotidianità: il risveglio di Mariuccia, il caffellatte bevuto rapidamente, la scomparsa della ragazza nel portone del casamento. In *Grand Hôtel*¹⁴⁰ osserva i numeri delle camere, le porte, gli ascensori e soprattutto il fumo delle sigarette che rende progressivamente irrespirabile la riunione degli industriali. In *Acciaio*¹⁴¹ ricorda il silenzio della giostra dopo il ballo e il cancello che si chiude lentamente.

Queste immagini non possono essere ricondotte tutte alla stessa formula, ma svolgono una funzione comune nella scrittura critica di Ferrieri: servono a verificare se il film sia riuscito a rendere in modo significativo una situazione, un ambiente o un rapporto fra i personaggi. Una scena riuscita continua

¹³⁸ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Il Congresso si diverte; L'ultima squadriglia*], *Radiocorriere*, 1932, n. 41, p. 14.

¹³⁹ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Gli uomini, che mascalzoni!; Pergolesi*], *Radiocorriere*, 1932, n. 42, p. 14.

¹⁴⁰ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Grand Hôtel; Hallo Parigi, Hallo Berlino*], *Radiocorriere*, 1933, n. 6, p. 6.

¹⁴¹ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Grand Hôtel; Hallo Parigi, Hallo Berlino*], *Radiocorriere*, 1933, n. 6, p. 6.

a esistere nella memoria dopo la fine della proiezione e può condensare il tono dell'intera opera; una scena stonata, al contrario, interrompe la continuità e rende percepibile la costruzione artificiosa del film.

Nelle recensioni dedicate al cinema italiano dei primi anni Trenta non emerge né una difesa pregiudiziale della produzione nazionale né un rifiuto del cinema popolare e commerciale. La provenienza del film non costituisce di per sé un criterio di valore, così come non lo è il soggetto trattato.

Ferrieri accoglie con particolare interesse il tentativo della Cines di abbandonare i divi, gli ambienti lussuosi e le situazioni eccezionali per rappresentare scene della vita quotidiana. È quanto riconosce, per esempio, in *Gli uomini, che mascalzoni!* di Mario Camerini¹⁴². La vicenda di Bruno e Mariuccia è estremamente semplice, ma il regista individua nei gesti, negli sguardi e nei movimenti dei corpi una qualità che il puro racconto non possiede. La materia quotidiana viene sottratta alla genericità proprio perché il film riesce a fissarla in momenti particolari¹⁴³.

C'è ora una tendenza, da parte della Cines, a offrire scene della vita di tutti i giorni: una sorta di antiretorica del cinema, che con la complicità di un altrettanto lodevole antidivismo dovrebbe costituire un rapporto inedito della cinematografia italiana.

Non è tuttavia sufficiente sostituire le impiegate alle contesse: anche l'ambientazione popolare può trasformarsi in una formula altrettanto convenzionale. La differenza non dipende dal tipo di ambiente scelto, ma da ciò che il regista è capace di individuarvi. Un personaggio, un gesto o un oggetto acquistano valore soltanto se permettono di raggiungere il «fondo umano delle cose» e di sostituire alla «psicologia di cartapesta» quei particolari espressivi che, osservati nella realtà, permettono di «vedere» una nuova dimensione spirituale¹⁴⁴.

¹⁴² E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Gli uomini, che mascalzoni!*], *Radiocorriere*, 1932, n. 42, cit.

¹⁴³ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*La telefonista; Cortigiana; cartoni animati*], *Radiocorriere*, 1932, n. 45, p. 14.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

*Acciaio*¹⁴⁵ pone un problema differente. Ferrieri riconosce la forza delle sequenze girate da Walter Ruttmann nelle acciaierie: il lavoro, il metallo e il fuoco acquistano una qualità insieme irreal e poetica. Questa componente non si integra però pienamente con la vicenda amorosa e con le gare sportive. Il film possiede quindi momenti di grande intensità, ma non raggiunge un equilibrio generale. Ferrieri non si lascia persuadere né dal prestigio degli autori né dalla potenza visiva dell'ambiente industriale: la riuscita di singole immagini non coincide necessariamente con la riuscita dell'opera nel suo complesso.

Un analogo squilibrio viene individuato in *Armata azzurra*¹⁴⁶. Le riprese del volo trasformano gli aeroplani in creature fantastiche e offrono al cinema una materia che Ferrieri considera autenticamente nuova e fotogenica. La storia sentimentale ambientata a terra gli appare invece come una «letteratura di tutti i giorni», elemento convenzionale sovrapposto alla forza quasi documentaria delle sequenze aeree. Il giudizio investe anche il montaggio, il suono dei motori e l'uso della musica, ma rimane costruito soprattutto sulla distanza fra la potenza delle immagini del volo e la debolezza dell'intreccio amoroso. L'entusiasmo nazionale espresso attraverso formule come «cielo nostro, disciplina nostra, uomini nostri» convive così con una critica molto severa della costruzione narrativa. Questi articoli mostrano che per Ferrieri non esiste una materia privilegiata. La vita quotidiana, il lavoro industriale, la storia nazionale o la modernità meccanica possono produrre tanto un film riuscito quanto una successione di stereotipi. La discriminante rimane la concreta trasformazione del soggetto in forma cinematografica.

Nei film stranieri Ferrieri incontra problemi in parte differenti: il sistema divistico, la recitazione, la traduzione, il rapporto fra cinema e teatro, la riconoscibilità dei generi. Anche in questo caso, tuttavia, la critica non assume la forma di una semplice contrapposizione fra cinema d'arte europeo e produzione hollywoodiana.

¹⁴⁵ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Acciaio*], *Radiocorriere*, 1933, n. 16.

¹⁴⁶ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Armata azzurra*], *Radiocorriere*, 1932, n. 49, p. 12.

Di Greta Garbo, nella recensione di *Cortigiana*¹⁴⁷, osserva per esempio la capacità di condurre oltre la banalità dell'intreccio la malinconia e il rancore del personaggio; nello stesso tempo le rimprovera una ricerca espressiva talvolta troppo consapevole, capace di spezzare l'unità del sentimento. Gli attori non vengono dunque valutati soltanto sulla base della notorietà o della verosimiglianza psicologica, ma in relazione al modo in cui il volto, il gesto e il corpo funzionano all'interno dell'immagine.

*Grand Hôtel*¹⁴⁸ è per Ferrieri un'opera ibrida. La materia narrativa passa dal romanzo al teatro e quindi al cinema senza trovare una destinazione univoca: ciò che sul palcoscenico poteva sembrare cinematografico torna, sullo schermo, ad assomigliare a una commedia teatrale. Il film contiene tuttavia elementi propriamente visivi, soprattutto quando gli spazi e gli oggetti dell'albergo partecipano direttamente all'azione. Ferrieri non condanna dunque l'origine letteraria o teatrale dell'opera, ma cerca di comprendere fino a che punto essa sia stata effettivamente trasformata dal cinema.

La distinzione emerge con chiarezza anche nel confronto fra *A me la libertà*¹⁴⁹ e le comiche di Chaplin. Ferrieri riconosce a René Clair intelligenza, eleganza, capacità inventiva e pieno dominio del mezzo. La fabbrica, la prigione, i movimenti delle autorità che inseguono le banconote e il finale sulla strada sono costruiti in termini specificamente cinematografici. Il film gli appare tuttavia freddo: l'ironia di Clair non raggiunge quella malinconia che in Chaplin continua a turbare lo spettatore anche all'interno della gag. Ferrieri non nega quindi il valore formale dell'opera, ma osserva come la perfezione della costruzione non garantisca automaticamente la stessa intensità emotiva.

Con Stroheim il rapporto si rovescia. *Luna di miele*¹⁵⁰ è lento, ma quella lentezza gli appare necessaria alla rappresentazione dei personaggi, dei conflitti di classe e dell'ambiente. Ferrieri rifiuta quindi di parlare genericamente di «lungaggini»: le diverse tappe del film gli sembrano coerenti con la sua

¹⁴⁷ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Cortigiana*], *Radiocorriere*, 1932, n. 45, cit.

¹⁴⁸ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Grand Hôtel*], *Radiocorriere*, 1933, n. 6, p. 6.

¹⁴⁹ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*A me la libertà*], *Radiocorriere*, 1932, n. 47, p. 16.

¹⁵⁰ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Luna di miele*], *Radiocorriere*, 1932, n. 51, p. 23.

logica interna. Non esiste, in altre parole, un ritmo ideale valido per tutte le opere. Una costruzione lenta può risultare altrettanto legittima di una successione rapida, purché sia inseparabile da ciò che il film intende esprimere.

Anche il cinema di genere viene giudicato senza particolare condiscendenza, ma senza pregiudizi. Le commedie leggere possono essere apprezzate per la loro misura e per la capacità di divertire; la comica americana trova nelle gag una propria logica specifica; il film carcerario, pur fondato sulla narrazione e sulla denuncia, può avere il merito di coinvolgere lo spettatore; il film d'avventura può liberarsi della propria origine da romanzo d'appendice attraverso la velocità delle immagini. Ferrieri non pretende dunque che ogni opera raggiunga la stessa altezza artistica, ma cerca piuttosto una corrispondenza fra intenzioni, mezzi impiegati e risultato.

3.2.1 I film d'eccezione e i festival

Un gruppo differente è costituito dalle opere che Ferrieri stesso definisce «d'eccezione» e dagli articoli dedicati ai festival. In questi casi il critico non si confronta soltanto con il normale spettacolo cinematografico, ma con film presentati all'interno di manifestazioni speciali e spesso già circondati da una forma di legittimazione culturale.

*Le avventure del principe Achmed*¹⁵¹ di Lotte Reiniger viene esaminato come un caso particolarmente insolito, costruito interamente mediante *silhouettes*. Ferrieri è attratto dalla tecnica, dall'animazione e dalla capacità del film di dare vita a una favola senza ricorrere né a interpreti in carne e ossa né al cartone animato nella sua forma più consueta. Anche in questo caso, tuttavia, l'eccezionalità del procedimento non costituisce di per sé una garanzia di valore: ciò che conta è il risultato fantastico che esso consente di ottenere.

¹⁵¹ E. Ferrieri, «Favole e films» [*Le avventure del principe Achmed*], *Radiocorriere*, 1933, n. 15.

Nei due articoli «Il nuovo festival»¹⁵² e «Festival cinematografico»¹⁵³, scritti rispettivamente prima e dopo la manifestazione milanese, l'attenzione si sposta dai singoli film alle modalità della loro circolazione. Il festival può mettere in rapporto produttori, critici e spettatori, offrire visibilità a opere che nella normale distribuzione rischierebbero di non incontrare il pubblico e favorire il confronto fra cinematografie nazionali differenti.

Ferrieri non presenta tuttavia il concorso come un'autorità infallibile. Le giurie possono sbagliare e il pubblico continua a essere attratto dai nomi celebri, dalle attrici e dalla pubblicità non meno che dalla qualità delle opere.

Il valore della manifestazione consiste soprattutto nella possibilità di modificare temporaneamente le condizioni della visione. Inserito in una rassegna, introdotto criticamente e accostato ad altri film, lo spettacolo può essere considerato almeno per qualche momento come un'opera d'arte e non soltanto come un passatempo. Ferrieri non interpreta questo processo come una conversione definitiva dello spettatore: individua piuttosto una possibilità, mostrando come la disposizione del pubblico non sia immutabile e possa essere influenzata dalle istituzioni, dalle forme della presentazione e dal confronto.

Il festival consente inoltre a Ferrieri di mettere a confronto autori e cinematografie diverse senza ricavarne gerarchie nazionali rigide. *L'oro dei mari*¹⁵⁴, *Don Chisciotte*¹⁵⁵, *Anna ed Elisabetta*¹⁵⁶ e *Otto ragazze in barca*¹⁵⁷ vengono accostati senza che la provenienza nazionale costituisca una spiegazione sufficiente del loro valore. Il confronto internazionale serve piuttosto a individuare differenze di stile, produzione e linguaggio.

¹⁵² E. Ferrieri, «Il nuovo festival», *Radiocorriere*, 1933, n. 4, p. 11.

¹⁵³ E. Ferrieri, «Festival cinematografico», *Radiocorriere*, 1933, n. 19.

¹⁵⁴ E. Ferrieri, «Festival cinematografico» [*L'oro dei mari*], *Radiocorriere*, 1933, n. 19.

¹⁵⁵ E. Ferrieri, «Festival cinematografico» [*Don Chisciotte*], *Radiocorriere*, 1933, n. 19.

¹⁵⁶ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Anna ed Elisabetta*], *Radiocorriere*, 1933, n. 19.

¹⁵⁷ E. Ferrieri, «Festival cinematografico» [*Otto ragazze in barca*], *Radiocorriere*, 1933, n. 19.

3.2.2 Le prove sperimentali e i documentari

I film realizzati nell'ambito dei GUF e i documentari di Magnaghi, prodotti nel contesto delle sezioni cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti, ricevono da Ferrieri un tipo di attenzione diverso da quello riservato ai film destinati alla normale programmazione delle sale.

Le produzioni dei CineGUF erano spesso realizzate su pellicola a formato ridotto che, nelle condizioni tecniche considerate da Ferrieri, presentava anche il limite della mancata sonorizzazione, ma offriva diversi vantaggi, primo fra tutti il costo contenuto¹⁵⁸. Il carattere non commerciale sottraeva inoltre questi film, quasi sempre cortometraggi, ad alcune delle pressioni esercitate dal mercato e dal gusto del pubblico. Più che parlare di una completa assenza di controllo, il materiale esaminato suggerisce l'esistenza di margini di sperimentazione relativamente più ampi rispetto alla produzione commerciale. È proprio questa dimensione a essere centrale nei cortometraggi di Magnaghi. Ferrieri stesso chiarisce che, in questo caso, l'aggettivo «sperimentale» non designa una ricerca d'avanguardia già compiuta, ma significa «prova, tentativo, entusiasmo, atto di fede»¹⁵⁹. Il giudizio riguarda quindi non soltanto il film realizzato, ma anche le condizioni della sua produzione, l'inesperienza degli autori e le capacità che essi lasciano intravedere.

In *Entusiasmo*¹⁶⁰ Ferrieri nota la saldezza della costruzione, la monotonia di alcuni passaggi, il miglioramento della seconda parte e la misura della giovane interprete. Il tono è quello di una valutazione rivolta anche al futuro: il film viene considerato come una prova dalla quale riconoscere qualità ancora da sviluppare.

*Ritmi di una grande città*¹⁶¹ viene invece confrontato con le precedenti sinfonie urbane, in particolare con *Rien que les heures*¹⁶² di Cavalcanti. Ferrieri precisa che Damicelli probabilmente non conosceva

¹⁵⁸ Cfr. A. Mariani, «Per la comprensione del buon film. Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926–1934)», *Immagine. Note di storia del cinema*, n. 11, 2015, pp. 105–131.

¹⁵⁹ E. Ferrieri, «Novità dello schermo. I film sperimentali», *Radiocorriere*, 1933, n. 24.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² *Rien que les heures*, film di Alberto Cavalcanti (1926).

quei film, ma osserva che le sue immagini appartengono ormai a un repertorio riconoscibile: pubblicità luminose, locali notturni, danzatrici, macchine e uomini intrecciati nella vita urbana. Il problema non è quindi la derivazione consapevole, bensì la difficoltà di organizzare questi materiali. Il film potrebbe continuare per diciotto minuti o per un'ora, perché non presenta un principio e una conclusione necessari. I singoli particolari possono essere efficaci; il loro insieme rimane però affidato a una «complicità esteriore».

*Fonderie d'acciaio*¹⁶³ riceve un giudizio più favorevole. La successione del lavoro è chiara, l'intento documentario concreto e gli autori non pretendono di attribuire all'opera un significato sproporzionato. Proprio questo film consente però a Ferrieri di formulare un'osservazione importante: collocata fra macchine, metalli incandescenti, fiamme, ombre e riflessi, la macchina da presa può ottenere effetti suggestivi con relativa facilità. La spettacolarità dell'oggetto non deve dunque essere scambiata automaticamente per invenzione cinematografica.

Il problema ritorna in *Sinfonia del lavoro e della vita*¹⁶⁴. Ferrieri riconosce l'entusiasmo di Magnaghi e la volontà di misurarsi con un progetto più ampio, ma individua proprio nell'ampiezza del tema una causa di dispersione. La prima parte accumula motivi del lavoro e della vita moderna; la seconda ricorre invece a procedimenti simbolici e soluzioni d'avanguardia. Alcune immagini sono efficaci, ma l'autore sembra passare fra modelli differenti senza dominarli pienamente.

Senonché questo modo intellettualistico d'interpretare la realtà, se non aderisce perfettamente a un temperamento in tutto incline a visioni eccezionali, sa già di vecchio, nonostante il suo nome. La sorte di tutte le avanguardie è di diventare delle retroguardie. Così queste parti che meglio rivelano l'ingegno del regista e sono certo le più interessanti, in certi particolari vivi, nel loro complesso rievocano un linguaggio che già ci appare superato¹⁶⁵.

¹⁶³ E. Ferrieri, «Novità dello schermo. I film sperimentali», *Radiocorriere*, 1933, n. 24.

¹⁶⁴ E. Ferrieri, «Novità dello schermo», *Radiocorriere*, 1933, n. 52.

¹⁶⁵ Ibidem.

In questi articoli Ferrieri svolge una funzione diversa da quella del recensore del cinema corrente. È più vicino all'organizzatore culturale e all'osservatore di una cinematografia italiana ancora in formazione. Valuta gli autori, i tecnici, gli interpreti, le condizioni produttive e la possibilità di acquisire un mestiere. Il confronto con Camerini rimane utile, ma soltanto dopo aver riconosciuto questa differenza: *Gli uomini, che mascalzoni!*¹⁶⁶ è giudicato come un'opera destinata al pubblico, mentre *Ritmi di una grande città*¹⁶⁷ è anche una prova attraverso la quale misurare le attitudini di un giovane cineasta.

Un posto a parte meritano tre opere di esplicito intento propagandistico, affrontate nello stesso articolo del *Radiocorriere* e raccolte sotto il titolo «Schermi documentari»: *Camicia nera*, *Somalia* e *I ragazzi di Mussolini*. Su *Camicia nera* di Forzano, Ferrieri dichiara di non voler tornare diffusamente – del film «si è già largamente discusso in questo giornale» – e utilizza l'occasione soprattutto per «constatare una volta di più la forza evocatrice dell'immagine in confronto alla narrazione scritta».

Le categorie impiegate sono in parte quelle già incontrate altrove: la responsabilità del regista, gli attori presi dal popolo e «digiuni di scuola e di artificio», le «masse anonime» come risorsa specifica del cinema, il «ritmo cinematografico, senza barriere di spazio e di tempo». In questo caso, tuttavia, tali categorie non servono tanto a sottoporre il film a un vaglio critico quanto ad accompagnare il discorso celebrativo. Il ritmo trova la propria espressione nella «fatalità di eventi, che dal '14 al '32 hanno rinnovato l'Italia»¹⁶⁸, mentre fra le scene maggiormente elogiate figurano quelle dedicate alla bonifica delle Paludi Pontine, girate con un «linguaggio modernissimo».

Nel caso di *Somalia*, documentario coloniale, l'adesione è ancora più esplicita. Il film è definito «una primizia» e, insieme, «affermazione di ordine e di forza italiana, documentario coloniale, e, quel che interessa i cineasti, opera d'arte». Ferrieri adotta qui pienamente il lessico coloniale del tempo: parla

¹⁶⁶ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Gli uomini, che mascalzoni!*], *Radiocorriere*, 1932, n. 42, p. 14.

¹⁶⁷ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Ritmi di una grande città*], *Radiocorriere*, 1933, n. 24, cit.

¹⁶⁸ La formulazione di Ferrieri, che presenta gli eventi dal 1914 al 1932 come una continuità «fatale», è qui assunta come documento del lessico celebrativo dell'articolo, non come categoria storiografica.

dei «signori negri», dell'entusiasmo dei nativi «appena liberi dalla vigile disciplina che ora li regge» e dell'Italia come «influenza ordinatrice». Anche *I ragazzi di Mussolini*, dedicato all'Opera Nazionale Balilla, riceve una presentazione celebrativa priva di riserve: «Documentario giovanile di forza, di entusiasmo, di fede, di solido inquadramento in ogni campo», fino a essere definito «più che un documentario, una prova di vita»¹⁶⁹.

3.2.3 Dalla critica cinematografica alla riflessione sul cinema

3.2.4 Il pubblico nella sala

Il pubblico non compare negli articoli soltanto come destinatario astratto. Ferrieri registra risate, sbadigli, commenti, silenzi, applausi e diverse forme di partecipazione. Spesso prende le mosse da ciò che avviene accanto a lui: un vicino ripete «angoscioso» durante un film carcerario americano; la sala gremita ride davanti a *Frenesia del cinema*¹⁷⁰; gli spettatori accorrono al festival per Pabst, per le attrici o per una pubblicità ingannevole.

Il suo atteggiamento non è né deferente né sprezzante. Il successo non dimostra il valore di un film, ma l'insuccesso non costituisce neppure una prova di superiorità artistica. Il pubblico può essere attirato da elementi banali e tuttavia reagire con precisione a una scena; può applaudire senza divertirsi; può annoiarsi davanti a un'opera raffinata perché il film non ha trovato la propria durata.

In *Nel silenzio*¹⁷¹ questa osservazione diventa il contenuto stesso dell'articolo. Ferrieri considera la platea come il soggetto di un'intervista senza domande. Durante il primo film, lento e psicologico, la sala rimane divisa: le signore mature si riconoscono nei conflitti sentimentali, mentre gli studenti e i giovani cineasti mostrano impazienza. Nel successivo film d'avventura, invece, il ritmo dell'inseguimento travolge le distinzioni culturali. Anche gli spettatori più raffinati gridano, parteggiano e partecipano fisicamente all'azione.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Frenesia del cinema*], *Radiocorriere*, 1933, n. 3, p. 9.

¹⁷¹ E. Ferrieri, «Interviste» [*Nel silenzio*], *Radiocorriere*, 1934, n. 11, p. 5.

Ferrieri non ricava da questo episodio una teoria politica della folla. Descrive piuttosto un fenomeno limitato alla durata dello spettacolo: il cinema può sospendere temporaneamente le differenze fra gli spettatori e produrre una risposta comune. Alla fine ciascuno torna al proprio ruolo e al proprio giudizio. È proprio questa provvisorietà a rendere l'osservazione significativa.

3.2.5 Suono, musica e radio

L'esperienza radiofonica di Ferrieri entra nelle recensioni in alcuni passaggi precisi, che non devono essere estesi automaticamente all'intero corpus. Il critico presta attenzione alla qualità delle voci, alla traduzione dei film stranieri, al rapporto fra musica e azione e alla capacità espressiva dei rumori.

In *Pergolesi*¹⁷² apprezza il commento orchestrale costruito da Vittorio Gui sulle musiche del compositore perché lo considera integrato nella vicenda. In *Armata azzurra*¹⁷³ distingue invece la potenza dei motori, paragonati a contrabbassi, dalla musica sovrapposta ai momenti di maggiore tensione, che gli appare inutile e persino dannosa. In *Cortigiana*¹⁷⁴ la parte parlata gli risulta tanto sgradevole da indurlo ironicamente a seguire il film con le orecchie tappate.

Il riferimento più diretto alla radio compare in *Tempeste sull'Asia*¹⁷⁵. Alcuni rumori non conservano un rapporto immediatamente riconoscibile con la loro causa: una porta produce il rombo di un cannone, un foglio sembra un temporale. Ferrieri paragona questi risultati alle difficoltà incontrate nelle prove dei radiodrammi quando essi venivano concepiti come successioni di effetti sonori. Non sostiene che radio e cinema costituiscano lo stesso linguaggio; individua piuttosto, in entrambi, il problema di trasformare un materiale tecnicamente riprodotto in una forma comprensibile ed espressiva.

¹⁷² E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Pergolesi*], *Radiocorriere*, 1932, n. 42, p. 14.

¹⁷³ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Armata azzurra*], *Radiocorriere*, 1932, n. 49, cit.

¹⁷⁴ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Cortigiana*], *Radiocorriere*, 1932, n. 45, p. 14.

¹⁷⁵ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Tempeste sull'Asia*], *Radiocorriere*, 1933, n. 9, p. 14.

L'articolo su *La campana della patria*¹⁷⁶ introduce un'altra possibilità. Gli *speaker* che accompagnano la proiezione con voci differenti consentono, secondo Ferrieri, di ricostruire il film anche attraverso una trasmissione radiofonica. Il critico osserva con curiosità questa alleanza apparentemente contraddittoria fra cinema e radio, senza ricavarne una teoria generale. Il passo è rilevante proprio perché nasce dall'osservazione di una pratica concreta.

3.2.6 Le «Interviste» e la trasformazione della scrittura

Nel 1934 la rubrica firmata da Ferrieri cambia titolo: non più «Novità dello schermo», ma «Interviste». Le ragioni di questo mutamento non emergono con chiarezza dal campione considerato, anche perché per tutto il 1934 Ferrieri continua a occuparsi dell'industria cinematografica, dei provini, del pubblico e della formazione di una cultura del cinema, mentre nel 1935 torna a discutere in termini più teorici di due film francesi. La nuova denominazione documenta comunque una trasformazione delle forme assunte dalla sua collaborazione.

Alcune «Interviste» sono effettivamente costruite come colloqui con artisti. Con Alexander Moissi il discorso riguarda il gesto, la parola, la capacità dell'attore di rendere percepibile un ambiente senza ricorrere alla scenografia e il progetto di un teatro stabile. Con Luigi Antonelli vengono affrontati il rapporto fra tecnica, contenuto e pubblico. Nel ritratto di Ernest Bloch, invece, l'intervista si intreccia alla descrizione del compositore e a un'interpretazione della sua musica nella quale Ferrieri richiama esplicitamente la sua origine ebraica:

Bloch non ha rinunciato né alla sete di analisi, d'investigazione, di giustizia secondo il suo carattere di ebreo, né all'umanità propria di ogni autentico creatore¹⁷⁷.

Altri articoli si allontanano dalla forma giornalistica dell'intervista. In testi ambientati in località montane non sempre chiaramente identificabili, Ferrieri costruisce incontri con personaggi la cui

¹⁷⁶ E. Ferrieri, «Novità dello schermo» [*La campana della patria*], *Radiocorriere*, 1933, n. 9, p. 14.

¹⁷⁷ «Interviste», *Radiocorriere*, n. 5, 1934, p. 25. Ernest Bloch, compositore e violinista svizzero naturalizzato statunitense, è comunemente associato alla cosiddetta musica ebraica del Novecento.

natura reale o letteraria rimane talvolta volutamente incerta. In un articolo compare, per esempio, l'attrice Karin Hardt¹⁷⁸, che accompagna Ferrieri in una passeggiata serale sulla neve, afferma che il mondo è bello e infine si rivela quasi una presenza d'ombra.

In un altro testo compare invece il «parroco svedese» di Jean Paul¹⁷⁹, personaggio letterario presentato come «l'uomo più contento della terra», immerso in «una specie di sogno perenne, dove il sole, la luna, le stelle si alternano a loro piacimento»¹⁸⁰. È il pastore del sole di mezzanotte dell'*Hesperus*¹⁸¹, uno dei personaggi attraverso i quali Ferrieri introduce nel *Radiocorriere* un riferimento letterario tutt'altro che scontato. Jean Paul, autore digressivo e ironico, costruisce la propria scrittura attraverso note, deviazioni e falsi paratesti; il richiamo mostra ancora una volta l'ampiezza del retroterra letterario di Ferrieri e la sua familiarità con la cultura tedesca.

In *Nel silenzio*¹⁸², infine, l'«intervistato» è lo stesso pubblico osservato durante la proiezione.

La rubrica diventa così un contenitore flessibile, nel quale possono entrare colloquio, ritratto, racconto, reportage e osservazione critica. «I provini cinematografici»¹⁸³, per esempio, prende avvio da un'intervista al direttore della Una-Film, ma si trasforma presto nella descrizione ironica e precisa del lavoro necessario per scegliere e preparare un volto destinato allo schermo. Il testo insiste sulla difficoltà di produrre anche la più piccola espressione e sulla distanza fra le illusioni delle aspiranti attrici e la disciplina concreta della lavorazione cinematografica.

*Esami*¹⁸⁴, pubblicato nel 1937, è infine una prosa narrativa autonoma. Da questo solo testo non si può dedurre che la prosa d'arte sia ormai divenuta la forma prevalente della collaborazione di Ferrieri: lo spoglio non documenta in modo completo tutto ciò che egli pubblica fra il 1935 e il 1937. Si può

¹⁷⁸ «Interviste», *Radiocorriere*, n. 2, 1934, p. 19. Karin Hardt, attrice tedesca, debuttò nel cinema nei primi anni Trenta e divenne popolare anche in ruoli di giovane donna bionda e ingenua.

¹⁷⁹ «Interviste», *Radiocorriere*, n. 3, 1934, p. 19.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ *Hesperus, oder 45 Hundposttage* (1795), cioè *Espero, ovvero 45 giorni di posta canina*, è il romanzo che diede ampia notorietà a Jean Paul, con una fortuna spesso accostata a quella del *Werther* di Goethe.

¹⁸² E. Ferrieri, «Interviste» [*Nel silenzio*], *Radiocorriere*, 1934, n. 11, cit.

¹⁸³ E. Ferrieri, «I provini cinematografici», *Radiocorriere*, 1934, n. 10, p. 21.

¹⁸⁴ E. Ferrieri, «Esami», *Radiocorriere*, 1937, n. 28, p. 9.

affermare soltanto che il *Radiocorriere* gli concede anche uno spazio di scrittura non direttamente legato al cinema, alla radio o alla forma dell'intervista.

3.2.7 Ferrieri nel *Radiocorriere*

La maggior parte degli articoli di Ferrieri riguarda concretamente film, attori, montaggio, suono, pubblico e produzione. Il linguaggio del regime vi è tuttavia presente. I film sperimentali dei GUF vengono introdotti richiamando le direttive di Starace¹⁸⁵; *Armata azzurra*, già discussa in precedenza, viene celebrata anche come rappresentazione di «forze, disciplina e uomini italiani»¹⁸⁶. Ferrieri opera quindi all'interno delle istituzioni culturali del fascismo e collabora con il *Radiocorriere*, organo ufficiale dell'EIAR: non scrive da una posizione esterna al sistema.

Nello stesso tempo, la geografia culturale dei suoi articoli rimane largamente europea e internazionale. Il suo orizzonte non si chiude entro le sole direttive del regime: Ferrieri discute la cinematografia italiana, europea ed extraeuropea, americana e giapponese; invita i registi italiani a imparare il mestiere «da chiunque lo sappia, in qualunque Paese»¹⁸⁷ e critica con notevole libertà opere italiane sostenute da autori o istituzioni prestigiose. Nell'articolo dedicato al «clima cinematografico» respinge inoltre l'idea che uno stile nazionale possa essere prodotto applicando dall'esterno formule come il protagonista collettivo o la folla: una cinematografia italiana nascerà, a suo giudizio, da conflitti e personaggi vivi, non da programmi astratti.

Nei suoi testi convivono dunque autonomia critica, lessico ufficiale, nazionalismo, curiosità internazionale e stereotipi oggi evidenti nella rappresentazione dei neri, degli asiatici e degli ebrei. Il ricorso a categorie come «razza ebraica» o a espressioni quali «signori negri» deve essere storicizzato anche sul piano semantico¹⁸⁸, ma tale contestualizzazione non può neutralizzare il quadro coloniale e

¹⁸⁵ *Radiocorriere*, 1933, n. 24.

¹⁸⁶ *Radiocorriere*, 1932, n. 49, p. 12.

¹⁸⁷ *Radiocorriere*, 1934, n. 17, p. 29.

¹⁸⁸ La storia semantica della parola italiana «negro» non coincide con quella dell'inglese *nigger*, già allora esplicitamente insultante. L'Accademia della Crusca ricorda che, fino agli anni Settanta del Novecento, «negro», «nero» e «di colore» furono adoperati in italiano con valori in parte sovrapposti e che soltanto in seguito «negro» si specializzò progressivamente in senso dispregiativo. Un caso significativo è offerto dalla prima traduzione Feltrinelli del romanzo di Harper Lee, *Il buio oltre la siepe*, pubblicata nel 1962 e dovuta ad Amalia D'Agostino Schanzer. Nell'originale inglese

razziale entro il quale quelle formulazioni acquistano significato. Proprio questa compresenza impedisce di ricondurre Ferrieri a una posizione univoca: è un intellettuale formatosi nel cosmopolitismo del *Convegno* che lavora all'interno di un organo dell'EIAR, adattandosi ad alcune cornici istituzionali ma conservando giudizi critici non completamente riducibili a esse.

Un dato particolarmente significativo riguarda il tipo di scrittura reso possibile dal settimanale. Ferrieri non si rivolge a una comunità di specialisti, ma al pubblico del *Radiocorriere*: spiega il montaggio attraverso esempi elementari, racconta le reazioni della sala, alterna analisi, ironia e informazioni sugli attori, passa dal film d'autore alla commedia, dal documentario al cartone animato. La sua critica cerca un pubblico largo senza rinunciare alla precisione del giudizio. Il *Radiocorriere* non è quindi soltanto il luogo nel quale vengono depositate idee elaborate altrove: è anche il contesto editoriale che ne determina la misura, il tono e la varietà, trasformandole in una critica cinematografica destinata agli ascoltatori e ai lettori della radio nazionale.

All'interno di una rivista progressivamente inserita nel sistema culturale fascista, Ferrieri conserva per alcuni anni uno spazio di giudizio relativamente autonomo, moderno e fortemente aperto alla cultura europea. Questa autonomia non deve però essere trasformata retrospettivamente in opposizione politica. Sembra piuttosto esercitarsi in ambiti che, soprattutto nella prima metà degli anni Trenta, conservano margini di discussione più ampi. La progressiva istituzionalizzazione della politica cinematografica – dalla nascita della Direzione Generale per la Cinematografia nel 1934 fino al monopolio statale sull'importazione dei film esteri nel 1938 – modifica gradualmente anche questo quadro.

Negro è il termine descrittivo relativamente neutro, mentre *nigger* costituisce l'insulto razzista; nella traduzione italiana, invece, il secondo viene reso in un passo con «nero» – «Ma non dire “neri”, Scout, è villano!» – mentre «negro» è impiegato come denominazione non marcata. Francesco Montuori ha osservato come questa scelta, oggi apparentemente paradossale, rifletta una gerarchia connotativa allora diffusa e successivamente rovesciatasi: la consuetudine di evitare «negro» perché offensivo e di sostituirlo con «nero» si sarebbe affermata in Italia soprattutto fra gli anni Settanta e Ottanta. Il mutamento non attenua naturalmente la realtà storica del razzismo, compreso quello coloniale e fascista, ma mostra come il valore offensivo delle parole non sia immutabile e dipenda dagli usi e dalle trasformazioni storiche di una comunità linguistica. F. Montuori, «Lessicografia e filologia», in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 369–414, in particolare pp. 379–382; H. Lee, *Il buio oltre la siepe*, trad. di A. D'Agostino Schanzer, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 114–115.

Il *Convegno* rimane il principale retroterra culturale di Ferrieri, legato a una dimensione europea e a orientamenti che Maria Corti ha descritto come distanti dal fascismo. Gli articoli pubblicati sul *Radiocorriere* documentano quindi soprattutto uno scarto: una voce non pienamente conforme all'interno di una rivista sempre più conforme al sistema del regime. Nelle stesse annate e talvolta nelle stesse pagine possono convivere una lezione su René Clair e la celebrazione di un film propagandistico. Più che dimostrare l'esistenza di uno spazio «libero», questa compresenza mostra come il controllo culturale fascista potesse essere capillare senza risultare perfettamente omogeneo, lasciando sopravvivere, almeno per un certo periodo, margini di autonomia critica.

Conclusioni

Il presente lavoro ha preso in esame il rapporto fra cinema e musica nel *Radiocorriere* durante il ventennio fascista. La prima parte ha ricostruito il contesto nel quale nacquero la radio italiana e il periodico destinato ad accompagnarla: una fase di profonda trasformazione tecnologica e culturale, attraversata da nuove possibilità comunicative, che coincise tuttavia con l'affermazione del fascismo e con la crisi politica aperta dall'assassinio di Giacomo Matteotti. È in questo scenario che si sviluppò il periodico al centro della ricerca.

Il *Radiocorriere* è stato ampiamente utilizzato dagli studiosi della radio come fonte indispensabile per ricostruire la storia dell'URI e dell'EIAR, della programmazione e della politica radiofonica, ma assai più raramente è stato assunto come oggetto autonomo di indagine. Come ha osservato Gianni Isola, la rivista è rimasta soprattutto uno strumento attraverso il quale studiare altro. In assenza di una letteratura specificamente dedicata alla storia del periodico, un primo obiettivo di questo lavoro è stato dunque quello di analizzarne direttamente la struttura attraverso la lettura sistematica di otto fascicoli pubblicati fra il 1929 e il 1943 e selezionati in corrispondenza di momenti significativi della sua evoluzione.

Un secondo livello dell'indagine ha riguardato la presenza della musica e del cinema nelle pagine della rivista, privilegiando alcuni aspetti meno immediatamente riconducibili alla sua funzione istituzionale. Da una parte è stata ricostruita la presenza del jazz attraverso lo spoglio delle occorrenze del termine e l'analisi degli articoli a esso dedicati; dall'altra, l'attenzione si è concentrata sulla figura di Enzo Ferrieri e sui suoi contributi di critica cinematografica, che permettono di osservare dall'interno il modo in cui il cinema veniva raccontato, discusso e interpretato nel principale settimanale della radio italiana.

Cinema e musica si sono rivelati, in questa prospettiva, due punti di osservazione particolarmente efficaci per comprendere il funzionamento editoriale del *Radiocorriere*. Se la radio costituisce necessariamente il centro della rivista, cinema e musica vi occupano infatti una posizione peculiare:

sono contemporaneamente forme di intrattenimento, oggetti di riflessione culturale, prodotti dell'industria dello spettacolo e componenti essenziali della programmazione radiofonica. Analizzarne la presenza permette quindi di osservare il modo in cui il periodico costruisce progressivamente la propria fisionomia culturale e di costume.

Il *Radiocorriere* costituisce del resto un oggetto peculiare. Nato inizialmente come strumento di servizio della nascente radio italiana, sviluppa fin dai primi anni una propria autonomia editoriale, attraverso collaboratori, rubriche, fotografie, pubblicità e un linguaggio riconoscibile. È però, nello stesso tempo, l'organo ufficiale dell'URI e poi dell'EIAR e, con la progressiva fascistizzazione della radio, entra sempre più chiaramente nel sistema comunicativo del regime.

A questa duplice natura si aggiunge una caratteristica ulteriore: il *Radiocorriere* rappresenta la forma scritta di un mezzo di comunicazione fondato invece sull'oralità e sulla simultaneità dell'ascolto. Gran parte delle trasmissioni radiofoniche degli anni Venti e Trenta non è stata conservata; di esse rimangono soprattutto i programmi, gli articoli che le presentavano, le recensioni, le lettere degli ascoltatori e le immagini pubblicate sulla rivista. Il periodico non coincide naturalmente con l'esperienza concreta della radio, ma costituisce oggi una delle principali vie di accesso a una pratica comunicativa destinata, per sua natura, a dissolversi nel momento stesso della trasmissione.

Questa peculiarità impone una precisa cautela metodologica. Il *Radiocorriere* non restituisce la radio così come veniva effettivamente ascoltata, ma il modo in cui prima l'URI e poi l'EIAR sceglievano di presentarla ai propri lettori. Non costituisce quindi uno specchio neutrale né della realtà radiofonica né, tanto meno, della società italiana. È piuttosto una rappresentazione costruita, nella quale convivono finalità informative, esigenze editoriali, strategie istituzionali, interessi commerciali e iniziative dei singoli collaboratori. Proprio per questo, tuttavia, la lettura continuativa della rivista permette di cogliere aspetti difficilmente osservabili attraverso fonti di altra natura.

Uno dei risultati più significativi della ricerca consiste nell'aver mostrato quanto sarebbe riduttivo interpretare il *Radiocorriere* esclusivamente attraverso la categoria della propaganda. La funzione

svolta dal periodico all'interno del sistema comunicativo fascista rimane naturalmente evidente: la retorica del regime, le celebrazioni ufficiali, la progressiva ridefinizione delle gerarchie culturali e l'accentuarsi del controllo politico sono elementi costanti e ampiamente documentati.

La lettura ravvicinata dei fascicoli mostra tuttavia anche una dimensione meno immediata. Proprio perché deve uscire ogni settimana, informare sui programmi, intrattenere i lettori, rispondere alle loro domande e ospitare pubblicità e contributi di carattere molto diverso, il periodico registra inevitabilmente una realtà più articolata rispetto a quella espressa dai soli testi propagandistici. Accanto alla retorica ufficiale compaiono così articoli tecnici, recensioni, interventi ironici, controversie musicali, curiosità, comunicazioni di servizio e materiali legati alla vita quotidiana.

È in questo spazio che cinema e musica assumono particolare rilievo. Non soltanto perché occupano una parte consistente delle pagine, ma perché rappresentano ambiti nei quali la tensione fra indirizzo politico, industria dello spettacolo, gusti del pubblico e trasformazioni della società appare con particolare evidenza. Il *Radiocorriere* diventa così un osservatorio attraverso il quale verificare come la politica culturale fascista si traduca concretamente in una pratica editoriale chiamata a confrontarsi con il successo dei film, la circolazione della musica, le aspettative dei lettori, la pubblicità e le rapide trasformazioni dei consumi.

Se l'analisi degli otto fascicoli consente di seguire l'evoluzione complessiva della rivista, i due casi di studio dedicati al cinema e al jazz permettono di osservarne più da vicino alcuni meccanismi. Non costituiscono due percorsi indipendenti, ma due modalità attraverso le quali il *Radiocorriere* si confronta con linguaggi moderni che entrano nella cultura radiofonica e, più in generale, nel sistema dello spettacolo italiano.

Nel caso del cinema emerge con particolare evidenza la figura di Enzo Ferrieri. La sua collaborazione non rappresenta soltanto uno spazio destinato alla recensione cinematografica, ma uno dei luoghi nei quali la rivista ospita una riflessione sul linguaggio stesso del cinema. Ferrieri non si limita infatti a valutare i film in termini di successo o gradimento. La sua attenzione si concentra sul montaggio, sul

ritmo, sul rapporto fra immagine, parola, musica e suono e sulla costruzione dell'opera cinematografica come forma autonoma. Anche quando prende avvio dalla recensione di una singola pellicola, il suo discorso assume spesso un carattere esplicitamente divulgativo: il lettore viene accompagnato verso un modo di guardare il cinema che non coincide con il semplice giudizio sul film.

Una funzione analoga, pur in forme differenti, emerge in alcuni articoli dedicati al jazz. Anche in questo caso il *Radiocorriere* non si limita a registrare la presenza di una nuova musica nei programmi, ma cerca talvolta di spiegarne le caratteristiche, le origini e i procedimenti. Gli interventi di Enrico Bormioli, «Musica di jazz» e l'articolo di Giacomo Del Valle mostrano un interesse che supera la semplice cronaca musicale. Il jazz viene descritto, storicizzato, distinto dalle sue imitazioni commerciali e analizzato nelle proprie caratteristiche ritmiche ed espressive. Ancora una volta il lettore non riceve soltanto un'informazione, ma viene invitato a comprendere un linguaggio.

Questo elemento è particolarmente significativo perché riguarda non soltanto il contenuto degli articoli, ma anche il rapporto che alcuni collaboratori instaurano con il proprio pubblico. Ferrieri e gli autori che scrivono di jazz non si rivolgono a una comunità di specialisti, ma a lettori ai quali occorre spiegare termini, tecniche e fenomeni ancora relativamente nuovi. Non è necessario immaginare dietro questi interventi un progetto divulgativo unitario e consapevolmente programmato dalla redazione. Essi sembrano nascere piuttosto dalle competenze e dalle iniziative dei singoli collaboratori, ai quali il *Radiocorriere* offre uno spazio capace di trasformare conoscenze specialistiche in discorso accessibile a un pubblico più ampio.

Proprio questo aspetto invita però a evitare interpretazioni troppo lineari. Sarebbe difficile sostenere che il *Radiocorriere* persegua una politica culturale perfettamente coerente nei confronti del cinema o del jazz. Le fonti restituiscono un quadro molto più articolato. Accanto agli interventi che cercano di spiegare e valorizzare il jazz, ne compaiono altri che lo condannano o lo considerano una minaccia alla tradizione musicale nazionale. Allo stesso modo Ferrieri dispone, almeno per alcuni anni, di uno

spazio nel quale può discutere cinema europeo e avanguardie con una notevole autonomia di giudizio, pur operando pienamente all'interno delle istituzioni culturali del regime.

Non sembra dunque opportuno interpretare questi casi come forme di resistenza culturale o come eccezioni eroiche. Le fonti non permettono una simile conclusione. Mostrano piuttosto che una rivista complessa come il *Radiocorriere* non può essere ridotta alla semplice esecuzione di una linea ideologica uniforme. Vi convivono competenze, interessi, collaboratori, pratiche professionali e tempi editoriali diversi, che producono un quadro inevitabilmente meno omogeneo di quello che emergerebbe da una lettura limitata ai soli contenuti esplicitamente politici.

La consultazione dei fascicoli suggerisce inoltre una riflessione che oltrepassa i singoli casi di studio. Il periodo compreso fra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta coincide non soltanto con il consolidamento del sistema radiofonico italiano, ma anche con una trasformazione più generale delle pratiche culturali e dei consumi. Radio, cinema sonoro, disco, pubblicità, divismo e diffusione di nuovi beni contribuiscono alla formazione di abitudini, desideri e modelli di comportamento destinati a incidere profondamente sulla vita quotidiana.

A complicare il quadro interviene quindi un processo che non può essere ricondotto unicamente all'azione del regime: lo sviluppo della cultura di massa e di forme moderne di consumo culturale. Come ha osservato Edgar Morin²²¹, i mezzi di comunicazione di massa non si limitano a trasmettere messaggi, ma contribuiscono alla costruzione di uno spazio comune nel quale individui appartenenti a gruppi sociali differenti possono riconoscersi come parte di uno stesso pubblico. Da questa prospettiva, il *Radiocorriere* può essere considerato non soltanto come strumento della comunicazione politica fascista, ma anche come testimonianza della progressiva formazione di un pubblico nazionale che condivide programmi, linguaggi, spettacoli e pratiche di consumo.

²²¹ E. Morin, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 75-76.

Ciò non significa contrapporre propaganda e cultura di massa come due realtà indipendenti. Il fascismo cercò precisamente di appropriarsi dei nuovi mezzi di comunicazione e delle forme dello spettacolo moderno, integrandoli nel proprio sistema culturale e politico. La lettura del *Radiocorriere* mostra però che radio, cinema e musica appartengono contemporaneamente a un sistema economico, industriale e culturale dotato di dinamiche proprie, che produce continuamente repertori, modelli, desideri e forme di consumo con cui le politiche del regime devono confrontarsi.

Assumono allora particolare rilievo alcuni fenomeni emersi nel corso della ricerca: la lunga permanenza di termini stranieri, la presenza di artisti internazionali, la sopravvivenza di elementi jazzistici anche quando il contesto politico diventa apertamente ostile, la pubblicità di prodotti legati alla modernizzazione della vita domestica e l'attenzione rivolta al divismo cinematografico. Questi elementi non devono essere interpretati automaticamente come forme di dissenso o come deliberate aperture della rivista. Documentano piuttosto la difficoltà di ricondurre integralmente la complessità delle pratiche sociali e culturali a un progetto ideologico perfettamente coerente.

Da questo punto di vista il *Radiocorriere* risulta particolarmente interessante proprio nel rapporto fra ciò che dichiara esplicitamente e ciò che le sue pagine permettono indirettamente di osservare. Un periodico che accompagna settimana dopo settimana la vita della radio registra necessariamente aspetti che non possono essere ridotti alla pianificazione politica: gusti, consumi, controversie, curiosità, cambiamenti linguistici e trasformazioni dell'industria culturale. È questa continuità, più ancora dei singoli articoli eccezionali, a costituire uno degli elementi di maggiore valore della fonte. La continuità permette infatti di osservare trasformazioni lente, permanenze inattese e contraddizioni che difficilmente emergerebbero da una lettura episodica. Lo studio di otto fascicoli non ha naturalmente la pretesa di sostituire uno spoglio integrale della rivista, ma mostra come una lettura ravvicinata e distribuita lungo l'intero arco cronologico possa mettere in luce processi che rimarrebbero meno visibili concentrandosi soltanto sui grandi avvenimenti politici o sulla documentazione normativa.

Il contributo della ricerca consiste dunque anche nella prospettiva adottata. Assumere il *Radiocorriere* come oggetto di studio significa seguire il modo in cui cinema e musica vengono selezionati, raccontati, spiegati e ridefiniti all'interno di una pubblicazione destinata a un pubblico nazionale. La rivista permette di mettere in relazione fenomeni che la storiografia tende comprensibilmente a studiare in ambiti separati: programmazione radiofonica, cinema, musica, pubblicità, informazione culturale, consumo e vita quotidiana.

Da questa prospettiva emerge anche un altro protagonista, meno immediatamente visibile: il pubblico. Non è possibile ricostruirlo direttamente attraverso le pagine del periodico, né considerare le lettere pubblicate o i referendum come una rappresentazione statisticamente fedele dell'insieme degli ascoltatori. Eppure il pubblico affiora continuamente: nelle richieste indirizzate alla redazione, nei referendum, nelle polemiche, nelle campagne pubblicitarie, nella scelta degli argomenti e nelle spiegazioni rivolte ai lettori. Più che una presenza compatta, è un insieme mobile di comportamenti, aspettative, interessi e curiosità che la rivista cerca di intercettare e con il quale è costretta a confrontarsi.

Anche da questo punto di vista il *Radiocorriere* restituisce un'immagine della società italiana differente da quella ricavabile esclusivamente dai documenti normativi o dai discorsi ufficiali. La retorica del regime rimane costantemente presente e costituisce l'orizzonte istituzionale entro il quale il periodico opera; sarebbe arbitrario minimizzarne il peso. Proprio perché accompagna la quotidianità della radio, tuttavia, la rivista conserva anche le tracce di fenomeni meno direttamente riconducibili alla rappresentazione ufficiale: il successo di uno spettacolo, la curiosità per una musica nuova, l'interesse suscitato da un film, la diffusione di un prodotto commerciale, la permanenza di parole straniere, le oscillazioni del linguaggio e le iniziative individuali dei collaboratori.

Non è necessario attribuire alla rivista l'intenzione di documentare questi aspetti. Essi entrano nelle sue pagine perché fanno parte della realtà concreta con la quale un settimanale di larga diffusione deve necessariamente confrontarsi.

È forse questa la ragione per cui, al termine della ricerca, il *Radiocorriere* appare diverso da come poteva presentarsi inizialmente. Non soltanto una fonte per la storia della radio e non soltanto un organo della politica culturale fascista, ma un luogo nel quale si incontrano istituzioni, mezzi di comunicazione, spettacolo, mercato e vita quotidiana. Cinema e musica costituiscono il filo conduttore attraverso il quale questo intreccio diventa particolarmente visibile.

Rimane infine un'impressione che appartiene meno ai risultati propriamente dimostrabili della ricerca che all'esperienza stessa del lavoro sulle fonti. Per mesi la consultazione del *Radiocorriere* ha significato confrontarsi con la retorica del regime, con il suo linguaggio celebrativo, con le sue esclusioni e con le sue forme di discriminazione. Nulla di questo viene attenuato dalla lettura della rivista, né potrebbe esserlo.

Eppure, sfogliando quei fascicoli, accade talvolta qualcosa che appartiene al mestiere dello storico almeno quanto alla ricostruzione degli avvenimenti. Fra un programma radiofonico, una recensione, una pubblicità e una lettera inviata alla redazione, il documento smette per un momento di essere soltanto testimonianza di un sistema politico e lascia intravedere chi visse in quel tempo.

Sono presenze minime: un ascoltatore che protesta per una trasmissione, un lettore incuriosito da una musica nuova, l'entusiasmo per un attore, l'acquisto di un apparecchio radiofonico, una fotografia, una frase affidata quasi distrattamente alla posta della rivista. Non modificano il giudizio storico sul fascismo e non invitano a guardare con nostalgia quel passato. Ricordano piuttosto che anche all'interno di un sistema politico pervasivo la vita quotidiana continua a essere costituita da individui, abitudini, curiosità, consumi, entusiasmi e contraddizioni.

Forse è questa la lezione più inattesa lasciata dal *Radiocorriere*. Dietro la voce ufficiale della radio, il linguaggio della propaganda e la costruzione ideologica del regime continuano ad affiorare frammenti di vita quotidiana. Ed è forse proprio nella capacità di conservare, accanto alla storia delle istituzioni, anche queste tracce minute dell'esperienza sociale che risiede ancora oggi uno dei maggiori valori documentari di una rivista nata per accompagnare programmi destinati a scomparire

nell'istante stesso della loro diffusione e che continua invece a parlare a chi la interroga come fonte storica.

Appendici

Appendice 1. Nota biografica su Enzo Ferrieri

Enzo (all'anagrafe Vincenzo) Ferrieri nasce il 7 giugno del 1890 a Milano da Pio e Rosina Magenta (nata nel 1865) da una famiglia di intellettuali e professori universitari. Dopo la prematura perdita del padre, Ferrieri cresce con la madre e il sostegno dello zio, Carlo Magenta che insegna storia a Pavia. Si laurea con una tesi sul diritto d'autore (di cui però non si trova traccia). Nel 1920 fonda «Il Convegno – Rivista di letteratura e di tutte le arti» (1920-1940) nello stesso anno, ad ottobre, apre una libreria in via Montenapoleone 45 a Milano. Nel 1921 fonda la casa editrice Il Convegno Editoriale e nel 1922 costituisce il Circolo del Convegno che viene ospitato in alcune sale di Palazzo Gallarati Scotti, di proprietà del suo amico Tommaso. Nel 1924 Inaugura il Teatro del Convegno, con sede in corso Magenta a Milano. Alla fine del decennio passa alla radio di Stato, l'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, dove sarà fra i primi registi e, dalla direzione artistica di Radio Milano [1929–1931] in avanti, metterà in onda centinaia di testi fino agli anni Cinquanta. Sempre nel 1931 Ferrieri rischia il posto di direttore artistico all'EIAR perché privo di tessera fascista, che mantiene grazie alle intercessioni di amici conservando il posto di regista, a suo dire posizione priva di autorità e prestigio. Negli anni 1943/44 tiene nascosto nella propria abitazione in Via Canova 25 l'amico ebreo Eugenio Levi e nel 1945, l'anno della liberazione, Ferrieri assume la critica teatrale del quotidiano del Partito d'Azione, «L'Italia Libera». Continua la collaborazione radiofonica con la RAI, sempre come regista di prosa radiofonica, e dirige varie compagnie teatrali a Milano, Bergamo, Vicenza, Ivrea, Zurigo, Berlino. Nel 1963 Riceve una medaglia d'oro «per l'apporto culturale dato alla vita artistica della città di Milano». Nel 1964 comincia a collaborare alla terza pagina del «Corriere della Sera», scrivendo fino all'anno della morte elzeviri legati soprattutto a ricordi di personaggi del teatro, ma anche del cinema e della letteratura. Muore a Milano il 4 febbraio 1969.

Appendice 2. Elenco degli articoli di Enzo Ferrieri nel *Radiocorriere* (1932-1937)

Elenco cronologico dei testi. Salvo diversa indicazione, gli articoli appartengono alla rubrica «Novità dello schermo».

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Il Congresso si diverte; L'ultima squadriglia*], «Radiocorriere», 41/1932, p. 14.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Gli uomini, che mascalzoni!; Pergolesi*], «Radiocorriere», 42/1932, p. 14.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*La telefonista; Cortigiana; cartoni animati*], «Radiocorriere», 45/1932, p. 14.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*A me la libertà; Il furto della Gioconda; Cercasi modella*], «Radiocorriere», 47/1932, p. 16.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Armata azzurra*], «Radiocorriere», 49/1932, p. 12.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Luna di miele*], «Radiocorriere», 51/1932, p. 23.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Ragazze in uniforme*], «Radiocorriere», 1/1933, p. 17.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Frenesia del cinema; Sette giorni cento lire; Gli uomini, che mascalzoni!*], «Radiocorriere», 3/1933, p. 9.

Enzo Ferrieri, *Il nuovo festival*, «Radiocorriere», 4/1933, p. 11.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Grand Hôtel; Hallo Parigi, Hallo Berlino*], «Radiocorriere», 6/1933, p. 6.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*La campana della patria; Solidarietà; Tempeste sull'Asia; Paradiso; Ebbrezze bianche*], «Radiocorriere», 9/1933, p. 14.

Enzo Ferrieri, *Ritmo cinematografico*, «Radiocorriere», 10/1933, p. 15 (fuori rubrica).

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [film di propaganda: *Camicia nera; Somalia; I ragazzi di Mussolini*], «Radiocorriere», 14/1933, p. 15.

Enzo Ferrieri, «Favole e films» [*Le avventure del principe Achmed*], «Radiocorriere», 15/1933.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Acciaio*], «Radiocorriere», 16/1933.

Enzo Ferrieri, *Festival cinematografico* [*L'oro dei mari; Don Chisciotte; Otto ragazze in barca*], «Radiocorriere», 19/1933.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [*Anna ed Elisabetta*], «Radiocorriere», 19/1933 (numero da verificare).

Enzo Ferrieri, *Cinematografo di... commedia*, «Radiocorriere», 21/1933, p. 14.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» [i film sperimentali: *Entusiasmo*; *Ritmi di una grande città*; *Fonderie d'acciaio*], «Radiocorriere», 24/1933.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» *Io sono un evaso*, «Radiocorriere», 49/1933, p. 23.

Enzo Ferrieri, «Novità dello schermo» *Sinfonia del lavoro e della vita*, «Radiocorriere», 52/1933.

Enzo Ferrieri, «Interviste» (Karin Hardt), «Radiocorriere», 2/1934, p. 19.

Enzo Ferrieri, «Interviste» (Jean Paul) «Radiocorriere», 3/1934, p. 19.

Enzo Ferrieri, «Interviste» Ernesto Bloch, «Radiocorriere», 5/1934, p. 25.

Enzo Ferrieri, «Interviste» Alessandro Moissi, «Radiocorriere», 7/1934, p. 19.

Enzo Ferrieri, «Interviste» Luigi Antonelli, «Radiocorriere», 9/1934, p. 4.

Enzo Ferrieri, *I provini cinematografici*, «Radiocorriere», 10/1934, p. 21.

Enzo Ferrieri, «Interviste» [*Nel silenzio*], «Radiocorriere», 11/1934, p. 5.

Enzo Ferrieri, «Interviste» [il «clima cinematografico»], «Radiocorriere», 17/1934, p. 29.

Enzo Ferrieri, «Interviste» [*Maria Chapdelaine*; *La Chienne*], «Radiocorriere», 28/1935, p. 19.

Enzo Ferrieri, *Esami*, «Radiocorriere», 28/1937, p. 9.

Appendice 3. Trascrizione degli articoli di Enzo Ferrieri nel RADIOCORRIERE (1932-1937)

Nota alla trascrizione

I testi che seguono sono trascritti dalle riproduzioni digitali del RADIOCORRIERE. La trascrizione conserva la grafia e la punteggiatura originali; le letture incerte dovute alla qualità delle scansioni sono segnalate con un punto interrogativo tra parentesi quadre [?], le integrazioni e le ricostruzioni con parentesi quadre. I testi sono ordinati cronologicamente e divisi in due sezioni: la prima raccoglie gli scritti più specificamente di argomento cinematografico (1932–1934), la seconda documenta la produzione successiva, comprendente la rubrica «Interviste» e la prosa d'arte (1934–1937).

A. Gli scritti sul cinema (1932-1934)

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Il Congresso si diverte; L'ultima squadriglia*], «Radiocorriere», 41/1932, p. 14 (rubrica Novità dello schermo)

IL CONGRESSO SI DIVERTE — L'ULTIMA SQUADRIGLIA

“Il Congresso si diverte” è uno dei film più divertenti e fini che da parecchi mesi abbiamo visto sullo schermo.

Il suo fascino è di aver ripreso e tradotto in linguaggio cinematografico due dei motivi più rari e universali: la favola della bella guantaia e del principe amoroso, la nostalgia dell'amore di gioventù che non ha per fine che sé stesso e vive la sua breve fioritura senza aggrapparsi agli avvenimenti più clamorosi e importanti dell'universo, e poi brilla come il più importante di tutti.

C'è nel film, una scena, la corsa in carrozza della bella guantaia verso la villa dello czar che veramente simbolizza questa favola con un incanto indimenticabile. È il tratto più bello del

film: una vera pagina d'antologia, a cui daremo per titolo: Verso l'amore... la bellissima Cristil, che sale cantando all'appuntamento, fra i cori che la accompagnano e l'acclamano, tra rami fioriti e ariosi saluti di primavera.

“Il Congresso si diverte”, inscenato dal celebre regista tedesco Erick Charell, si colloca in pieno Congresso di Vienna nel 1815.

Metternich domina la situazione, abilmente destreggiandosi fra i sovrani d'Europa e gli intrighi di corte. Pochi tocchi: il risveglio di Metternich e la sua prima colazione, i portavoce delle diverse sale al letto del Ministro ci descrivono il pettegolezzo diplomatico, il commento dei servi, l'atmosfera del Congresso.

Lo Czar Alessandro di Russia, giunge frattanto a Vienna, per fortuna munito di un sosia, che s'incarichi delle più fastidiose cerimonie del Congresso. Un mazzo di fiori, lanciatogli da una bella guantaia, traccia un itinerario d'amore, che si andrà svolgendo per tutto il film. Non senza lasciare allo czar il tempo e l'agio di parare le insidie di Metternich il quale, favorendo la tresca, s'illude di tenerlo lontano dai lavori del Congresso. Così fra scene spassose e ironiche, fra trovate ingenue ed esperte, assistiamo alle diverse tappe del Congresso e dell'amore, ma proprio nel momento in cui Metternich è riuscito ad ottenere la condanna di Napoleone, da un'assemblea di poltrone dondolanti (che i diplomatici sono evasi verso la sala da ballo) ecco, nel più clamoroso fervore della festa, annunciarsi che Napoleone, fuggito dall'Isola d'Elba è sbarcato in Francia, un colpo di fulmine. La sala si svuota e si svuota Vienna dai diplomatici europei. La Restaurazione è aggiornata. Anche lo Czar deve partire salutato dall'accorato amore della bella guantaia. Chi ricorda una commedia che ha avuto strepitoso successo molti anni fa, HEIDELBERGA MIA, ritrova in questa trama molti degli elementi sentimentali e dei motivi che hanno fatto la fortuna di quella. Ma qui c'è in più l'elemento parodistico scanzonato e spassoso, la traduzione in fiaba, sostenuta da un garbo e da una grazia di stampo viennese. Anche dove la musica non si sente, la rappresentazione è tutta musicale. Tutto pare un balletto dal principio

alla fine. Le scene più realistiche si trasformano in intrecci e in passi di danza. Basta ricordare quell'ineffabile groviglio di gentili piedini e di gambette all'aria delle giovani guantate che lottano per afferrare, se ben ricordo, il fazzoletto dello Czar.

Accorgimenti preziosi e piccole trovate danno appunto un tono di attrazione e d'inedito anche alle scene più comuni.

Dal valletto visto in ombra, sul portale dell'assemblea che annuncia l'entrata dei grandi d'Europa, alle capriole di Cristil sul letto di piume e di trine, dalle poltrone che dondolano alla figura di Metternich solo e immobile nell'immenso salone da dove sono fuggiti gl'invitati, si ha l'impressione della sollecitudine con cui si sono evitate le soluzioni più banali e più facili.

Finalmente il brano della salita in carrozza, è come ho ricordato perfetto, arioso, soleggiato, musicale, c'è un canto che si leva dalla trama, una cosa felice che ha raggiunto il suo tono e lascia negli occhi, componendole a sintesi nuove le immagini più suggestive della gioventù.

“L'ultima squadriglia” — Consigliamo “L'ultima squadriglia” agli amatori di libri e degli spettacoli gialli. «Le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori», resi terribilmente attuali da una complicità meccanica, rappresentata non senza brivido dagli aeroplani dell'ultima squadriglia, protagonisti del film. Quattro illustri aviatori, finita la guerra, si riuniscono a un brindisi di saluto e si promettono di unire per sempre la loro amicizia, nata tra pericoli e glorie. Scontenti di riprendere le loro occupazioni di una volta, accettano di prender parte a un pericoloso e pittoresco film del cielo, dove gli aeroplani hanno il ruolo più importante. Ma una complicata catena d'amori, di gelosie, di odii, li espone a continui pericoli, che si concludono per uno di essi con la morte dolosamente procurata dal capo dell'azienda di film. I compagni giurano vendetta e uccidono infatti il colpevole, facendone poi precipitare il cadavere in un pauroso giro della morte, per sottrarlo alle ricerche della polizia. Due figure di donne: Florette e Kitty, danno a questo film a forti tinte il contributo della loro gentilezza e del loro amore. Le parti più interessanti sono naturalmente rappresentate da certe visioni di volo, di scorci di aeroplani, di

paesaggi meccanici che fanno scintillare i loro metalli, sotto il cielo burrascoso e fatale di questa romanzesca vicenda.

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Gli uomini, che mascalzoni!; Pergolesi*], «Radiocorriere», 42/1932, p. 14 (rubrica Novità dello schermo)

Questo film ha indubbiamente avuto un gran successo, che a tutta prima può ritenersi inspiegabile, perché nessuno degli elementi che finora sono stati favorevoli all'applauso della folla, vi fa neppure fuggevole apparizione: non divi, né fatali bellezze, non situazioni da brivido né panorami costruiti con giuste dosi da pittoresco. Tutto vi è semplice fino alla banalità, vi è locale fino al linguaggio meneghino, tutto è vita di ogni giorno; come una novella di Marino Moretti. È un breve racconto d'amore. Bruno e Mariuccia hanno la vicenda ordinaria dei loro nomi; si vedono, si amano, litigano, si lasciano, si raggiungono, si sposano.

Dal risveglio di Mariuccia, figlia di un vecchio autista, che rincasa all'alba e saluta la ragazza sbadatamente con un benevolo e sacramentale «Svegliati, pelandrona», seguito dal melodrammatico «Sorgi e lavora», al modo sbrigativo con cui Mariuccia si versa nel catino un'enorme brocca d'acqua e s'ingroia il caffelatte uscendo, boccone in bocca e cappellino sull'occhio, il senso della vita reale, autentica d'ogni mattina di poveri, è colto con la spiritualità della rievocazione, e più con la peculiare spiritualità che può raggiungere la rievocazione cinematografica.

Questo misterioso incanto di piccoli gesti, di sguardi, di movimenti in ombra, che rivelano meglio, fissandoli un attimo sullo schermo, quel che vi è di splendido nelle più consuete avventure di due bravi ragazzi di vent'anni che si vogliono bene, è la bellezza del film e fa spiccare a uno a uno gli episodi, che si collegano necessariamente: l'invito ai laghi, il bicchiere di Moscato, l'incidente che vieta a Bruno di tornare a riprendere Mariuccia rimasta sola nella locanda senza neppure i soldi per pagare il conto, fino alla soluzione imprevista dell'incontro

del paterno taxi, «deus ex machina» che risolve finalmente nel modo più legittimo questo legittimissimo amore.

Vent'anni fa queste cose si leggevano nei romanzi, poniamo, di Coppée, e se si rileggersero ora ci apparirebbero talmente scialbe e rosate, dopo che la letteratura si è messa chirurgicamente sulle vie della profondità, da attirare soltanto l'interesse che può avere una buona camomilla dopo un pranzo complicato.

Al cinematografo è un'altra cosa. Il Camerini ha frugato nella realtà di tutti i giorni, per darcene un'idea che si concreti in taluni aspetti non dimenticabili. Il piccolo gesto con cui Mariuccia scompare nel portone del suo casamento popolare, salutando Bruno e il papà (più ancora che la sua faccia dolorosa contro la vetrina del negozio, che ci dà un ultimo avanzo di bellezza «cinematografica») riassume nella sua rapidità quasi di scintillio, nell'ombra dello sfondo, uno dei tanti momenti di contenuto spirituale e creativo.

E del resto, il film ha, nei suoi limiti discreti, un'armonia e una misura che al grosso pubblico potrebbero apparire povertà, se esso non fosse distratto dalle frequenti trovatine comiche e dall'aria sentimentale che induce all'indulgenza; e allo spettatore più difficile piace come avvenuta espressione di un ritmo, che rinnovi sullo schermo l'idea più cara di questi episodi comuni dell'amare.

Il Camerini, come dicevo, non ha lasciato di usare di tante piccole situazioni comiche, e neppure ha voluto perder l'occasione di affidare al battistrada di una ruota d'automobile che morde volando la strada, una nuova rappresentazione della velocità.

Il De Sica ha dato alla sua parte tono e carattere preciso: attore accorto, che sa dimostrare come attraverso i gesti e i movimenti del corpo sia espressa sullo schermo tutta l'individualità. Lia Franca ha, con riservatezza e decoro, bene reso i diversi atteggiamenti adeguati e significativi. Il Zoppetti ci ha abbozzato un autista abbastanza caratteristico e ha tratto buon partito dalle sue rare apparizioni.

PERGOLESI

Un altro film, che in questi giorni suscita il plauso del pubblico, è il “Pergolesi”, una specie di vita romanzata del grande musicista. Movendo da uno spunto leggendario e cioè dal contrastato amore di Pergolesi per una contessina Maria di Tor Delfina, Gian Bistolfi, autore del soggetto, ha immaginato un'avventura complessa, impreveduta, affascinante, e nel tempo stesso ha dipinto piacevolmente il mondo del primo Settecento napoletano così fragrante di galanterie, ma insieme così pieno di forti contrasti. La differenza di casta scava un abisso incolmabile tra Pergolesi e Maria di Tor Delfina: d'altra parte il conte Raniero, fratello di Maria, ha deciso di dare la fanciulla in sposa al marchese Mario di Nerrastra. Pergolesi, aiutato dall'amico conte Nicola d'Arcangioli, originale figura di artista-gentiluomo, durante la prima rappresentazione della *SERVA PADRONA* rapisce Maria. Nicola si è sostituito abilmente al cocchiere dei Tor Delfina e la vettura che dovrebbe ricondurre a palazzo la contessina porta invece i due innamorati verso la lontana cascina della Bremba, in un solitario punto della costa Amalfitana. Ma, ansioso di ritrovare la sorella, e insieme di nascondere quanto più sia possibile lo scandalo, Raniero di Tor Delfina incarica un suo bravo di compiere le più attive ricerche. Gli è d'ausilio Erminia Orvani, bellissima cantante che, invaghita di Pergolesi, ne era stata respinta, la quale informa Raniero di Tor Delfina del nascondiglio degli amanti. Una notte un tristo figuro assale Pergolesi, mentre altri bravi rapiscono Maria. Per mesi e mesi il giovane maestro e Nicola cercano disperatamente Maria di Tor Delfina. Ella è come scomparsa dal mondo. Ma ormai il dolore ha spezzato irrimediabilmente la salute di Pergolesi, già minato da un male terribile. Per consiglio dei medici egli vive ora nel convento dei francescani presso Pozzuoli, ove sta attendendo alla composizione di uno *STABAT MATER*. Frattanto Maria, che è diventata madre, riesce a fuggire dal castello ove il fratello l'ha relegata. Ella non ha che un desiderio, ritrovare Pergolesi, perché egli conosca la sua paternità e sappia di questa suprema prova d'amore. Ma in quell'ora stessa Giovan Battista Pergolesi è giunto al compimento della sua opera immortale

e della sua vita. E le note dello STABAT MATER congiungono idealmente l'evento della morte e della vita.

“Pergolesi” porta con sé molte gradite sorprese per gli appassionati di cinematografo: anzitutto il ritorno allo schermo di quella delicata attrice che è Dria Paola e di un attore come Elio Steiner. Fra gli altri interpreti il film ebbe Livio Pavanelli, e la bella Tina Lattanzi, che conoscemmo elegante e gentile in “Rubacuori”, e che in questo lavoro indossa magnificamente i pittoreschi costumi settecenteschi. Il film vive e respira in ambienti ricostruiti alla perfezione, doviziosi e semplici nello stesso tempo, tanto per gli interni quanto negli esterni, scelti con meticolosa cura. Ma se la vicenda di “Pergolesi” è già di per sé appassionata, essa apparirà anche più drammatica e significativa per le musiche che la accompagnano.

Infatti il commento orchestrale che integra l'azione è composto tutto su musiche edite e inedite del grande compositore, rielaborato con finissimo e modernissimo gusto da Vittorio Gui, il quale ha inserito nel film alcune scene de LA SERVA PADRONA, per la cui esecuzione è stato ricostruito il famoso teatro di S. Bartolomeo in Napoli, dove questo gioiello del Pergolesi ebbe il suo primo battesimo. In questa edizione LA SERVA PADRONA è stata eseguita da due celebri artisti: Laura Pasini e Vittorio Bettòli.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*La telefonista; Cortigiana; cartoni animati*], «Radiocorriere», 45/1932, p. 14 (rubrica Novità dello schermo)

“La telefonista” appartiene a quel tipo di commediola all'acqua di rosa dove un po' di musichina dovrebbe di quando in quando aiutarci a dimenticare l'esiguità dell'azione: una specie di vaudeville per famiglia, la blanda odissea di una giovane telefonista di un certo candore che ammiriamo senza riserve — entro una serie di qui pro quo e con un po' di fortuna tiene a sposare il proprio direttore. Non vi faccia meraviglia che la bella Clara per avere concesso il dito mignolo, sposi questo elegante giovanotto, mentre molte altre Clare non si sposano anche

concedendo tutta una mano! È ora di moda al cinematografo, e non so se anche nella vita mortale, che tutti i direttori di aziende sposino le loro impiegate, ma non potendo ogni direttore sposarne più d'una, la moda si esaurirà presto con vantaggio della sincerità, se non delle esigenze del «bon ton».

Quello che mi piace in questo film, sono tanti piccoli particolari di vita... telefonica, colta con accorgimenti, con vivacità, con freschezza: il pranzo delle telefoniste, la cucina governata da quel bel tipo di Gedeone, anche quello tre volte buono. Il solo direttore è in tutto intollerabile, all'infuori di quando, per ingannare l'attesa di un appuntamento che va per le lunghe, incomincia a girare con ritmo sempre più rapido intorno al grande orologio della piazzetta, trovatina gradevole e umoristica. Per il rimanente, lavori un po' di più e sbrighi più attentamente le sue proposte d'affari, come fanno i direttori veri!

C'è ora una tendenza, da parte della Cines, a offrire scene della vita di tutti i giorni: una sorta di antiretorica del cinema, che con la complicità di un altrettanto lodevole antidivismo dovrebbe costituire un rapporto inedito della cinematografia italiana. Ma tutto questo, che già ho lodato nel film “Gli uomini, che mascalzoni!”, è pienamente legittimo soltanto se aiuta a trovare il fondo umano delle cose, a sostituire a una psicologia di cartapesta quei particolari espressivi che, frugati dal regista nella realtà dei fatti, ci fanno «vedere» una nuova realtà spirituale.

Altrimenti si sostituisce alla retorica del “Grand Hôtel” quella della cucina povera, e al bagno di lusso la catinella di smalto, senza vantaggio né per l'arte, né per la pulizia.

Finalmente si vorrebbe che gli attori fossero usati e, sto per dire, fotografati nel modo a loro più conveniente. In questo film ci si offrono di Isa Pola ora visioni delicate e spirituali, ora immagini assolutamente non gradevoli. Del resto questa attrice ha sostenuto con molto garbo e naturalezza una parte semplice, ma non priva di difficoltà.

I primi piani di Cimara basterebbero a diminuire l'ammirazione di quante dame e damine hanno sempre amato la sobrietà e la distinzione di questo signorile attore.

Sergio Tofano è come sempre intelligentemente al suo posto, nella parte del tenore Don Giovanni.

CORTIGIANA (con Greta Garbo e Clark Gable)

Quella arte del tenore Don Giovanni, Greta Garbo ci offre nella "Cortigiana" nuove espressioni dei suoi sconsolati amori, e riesce a renderci tollerabile questo dramma avventuroso nella sua trama, se pure eccellentemente realizzato. Il vecchio motivo della Garbo, di cui forse "Intrighi" ha maggiore analogia con questo, ce la mostra vittima dolorosa del peggior equivoco possibile: l'amore frainteso per una serie di meschinità di esigenze, di disavventure. Anche in "Intrighi" l'amore si nascondeva negli occhi, nel tremito delle labbra, nella calma ansiosa di attesa, nell'agitazione di tutto il suo corpo, senza trovare le parole che avrebbero ricondotto gli eventi a un ritmo più confortante e leale. Per fortuna in "Cortigiana", che è altrettanto tormentato, il lieto fine, con la sua assurdità favolosa, ci lascia almeno respirare l'aria fresca dell'uscita con minore rammarico. Perché i due protagonisti, dopo essersi reciprocamente rovinata la vita per non avere mai potuto spiegarsi a tempo, si ritrovano, sì pure in posizione miserabile, ma infine riuniti e in pace con sé stessi. Greta Garbo ci prende per mano e, a tappa a tappa, oltre la vicenda banale, ci fa toccare il fondo della sua malinconia, del suo sordo rancore, della sua continua ricerca di evasione. Il solo eccesso dei suoi toni espressivi è, se mai, da rimproverarle, perché frantuma l'unità del suo dolore in analisi troppo intelligenti e avvertite. Anche Clark Gable ha trovato espressioni precise e va lodata la sua sobrietà in una parte così pittoresca e la sua correttezza.

È difficile d'altra parte pretendere interpretazioni particolari di opere generiche, che hanno bene esigua sostanza umana e che si fondono soprattutto sulle vicende di un intreccio adatto a dare valore a una straordinaria ricchezza di materiale: d'uomini, di cose, di paesi; tutto vi è

generosamente profuso, e d'altra parte senza eccessi di esibizione. La realizzazione cinematografica mi è parsa assai buona.

Quando la finiremo con questo eterno ritorno da festa da ballo e di cabarets? Non so dire nulla della parte parlata, perché dopo le prime spaventevoli battute, ho ascoltato tutto il film con le orecchie tappate. Mi sono così restituito con qualche incomodo una Greta Garbo ideale.

TINI E TOM E LA LEPRE / PRESUNTO DI FRODE — cartoni animati

Andate a vedere, se ne avete l'occasione, “Tini e Tom e la lepre” e “Presunto di frode”, due stupendi cartoni animati. Raramente ho veduto una più spettacolosa fantasia trasportarci per un quarto d'ora in una favola così magica. Leggerezza, moto inquietante, umorismo, acque correnti, alberi, montagne, tutto è preso nel giro di una vertiginosa vita più che umana. Il cane di Tim e Tom che sente staccarsi materialmente il suo olfatto, sdoppiato da sé stesso, tanto è il richiamo assurdo che lo attira, è una trovata che vale un intero film.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*A me la libertà; Il furto della Gioconda; Cercasi modella*], «Radiocorriere», 47/1932, p. 16 (rubrica Novità dello schermo)

NOVITÀ DELLO SCHERMO

A ME LA LIBERTÀ (regia René Clair)

La famosa ricetta con la quale René Clair firmò il suo compromesso fra cinema puro e cinema industriale: «introdurre, per una sorte di ruse, il più gran numero di temi visuali in uno scenario fatto per contentare tutti», si dimostra, come tutte le ricette, arbitraria e poco esauriente. L'autore, per poco che lo riprendano le sue nostalgie di gioventù, può offrirci questo film “A me la libertà”, tanto interessante quanto poco accreditato a guadagnargli il riconoscimento della folla. Il pubblico applaude, ma non si diverte. Si sente chiamato ad ogni sequenza a una

collaborazione interpretativa di cui diffida. Sotto ogni invenzione, che dovrebbe essere umoristica, vede che c'è qualche cosa da capire meglio, che il vicino può essere uno di quei famosi «coltissimi delle cose cinematografiche», e leggere fra le righe di questa prigione o di questa fabbrica standardizzata, del vento che fa volare biglietti da mille, o del servitore che s'inchina mettendo alla porta l'ex detenuto, chissà quali finezze e suggerimenti. E così, la materia vibrante d'intelligenza, d'arguzia, d'ironia, di elegante comicità non si è fusa al calore di una chiara ispirazione. Resta disordinata e contraddittoria: anche l'idea sostanziale, l'evasione da ogni vincolo che non sia il proprio desiderio di vivere, mentre segue la traccia di uno schema preciso, si frantuma in una serie di episodi collaterali: non soltanto i due protagonisti optano per la libertà, ma ognuno ed ogni cosa; la ragazza che vuole il suo innamorato d'elezione, Emilio che abbandona la fabbrica, i biglietti da mille sulle ali del vento... Alla fine del film si ha l'impressione che tutto quello che è accaduto non ha vera comunicazione con noi. Per trovare una giustificazione dobbiamo pensare a una specie di farsa o di allegra pantomima.

C'è una prigione, una di quelle prigioni modernissime, rappresentate da un lungo e lucido piano, che raccoglie di qua e di là gli ergastolani che fanno da cavallini di legno. Tutto vi è pensato, ordinato, premeditato, anche naturalmente le possibilità d'evasione da parte di Emilio o di Luigi, che la tentano in stile sobrio e cinematografico, fra il serio e il faceto, poiché l'uno è ripreso dall'ombra dell'ergastolo, l'altro se la svigna, e trovata per fortunato accidente una bicicletta, arriva in mutandine fra le braccia di una folla di paese che lo acclama vincitore di una corsa domenicale.

Per uno spirito spregiudicato ed anarchico, come René Clair, che indubbiamente non scriverebbe sulla facciata delle fabbriche «Volere è potere», non fa meraviglia che questo evaso diventi in un lampo padrone di una spettacolosa industria di fonografi.

Ed ecco la seconda prigione: la fabbrica dove tutto è ugualmente nitido, pensato, ordinato. Gli operai lavorano come gli ergastolani, sorvegliati dalla stessa assistenziale e feroce premeditazione. Niente è risparmiato dall'autore, perché il lavoro della fabbrica, le cerimonie ufficiali che le si collegano, la vita privata e sociale del direttore, i suoi amori comperati si vedano attraverso una deformazione parodistica e umoristica, leggera quanto basta per essere tollerata, ma scanzonatissima e senza riguardi. Tanto che non fa meraviglia che un bel giorno anche l'altro ergastolano, Emilio, evaso a sua volta, dopo essere stato accolto dall'industriale e cauto Luigi con rivoltella nella destra e biglietti da mille nella sinistra, sia poco dopo dalla sua nostalgia e dal suo cordiale bisogno di liberazione conosciuto e abbracciato come un fratello. Così fra immagini, ora di comica americana, ora di sconcolato umorismo alla Charlot, ma soprattutto con una scaltrita eleganza e avvedutezza, si arriva alla soluzione del dramma: un gruppo di brutti ceffi, ex amici di prigionia, lo riconoscono e lo ricattano. Luigi, che già è pronto a staccarsi da ogni vincolo sociale, inaugura una nuova perfettissima fabbrica meccanizzata al cento per cento, chiude in una valigia un patrimonio e si dispone a fuggire. Ma un provvidenziale vento fra il naturale e il simbolico fa al momento buono rovesciare la valigia e offre a René Clair la duplice opportunità di far partire il protagonista libero e senza un quattrino, come si voleva dimostrare, e di creare una bella, ma troppo prolungata scena: l'affannosa ricerca dei biglietti da mille da parte del corteo di autorità in tuba e cilindro. «Osservate uno dei tanti particolari gustosi: fra biglietto da mille e cilindro portati dal vento, il rifiuto energico del secondo in favore del primo!».

Questa dei biglietti da mille vuol essere la scena-tipo del favoloso umorismo di R. Clair. È un vero balletto, che manda all'aria le code e i cilindri, l'organizzazione, l'avidigia, le convenzioni, ma con un'allegria disinvoltura, come si trattasse non già di sovvertire un mondo, ma appena appena di mutare il corso di una moda elegante. La confusione diventa farsesca. I passi

diventano danza; tutto crolla. Luigi ed Emilio, soli, sulla strada libera, se ne vanno cantando e contando i pochi centesimi che qualcuno offre loro.

Il passaggio folgorante dell'automobile dell'ex industriale Luigi non lo può trattenere che un attimo. Un cortese calcio nel sedere dell'amico lo richiama alla realtà della strada, delle acque correnti, del risveglio delle praterie.

Quando Charlot si prende calci di questo genere, lo spettatore che non ride rimane turbato. C'è intorno a questa soluzione semplicistica tanta malinconia umana! Qui la scena è bella, ma ahimè, tutto è più freddo e più d'eccezione. Tra René Clair e Charlot c'è la differenza che divide l'intelligenza dalla poesia.

Certo l'arte del regista è tale che per poco che lo spettatore sia esperto, ha sempre pretesto per tener viva la sua attenzione. Ogni sequenza reca il segno della distinzione e del gusto.

IL FURTO DELLA GIOCONDA [titolo ricostruito dal contesto]

Il nuovo film il furto di Monna Lisa si potrebbe chiamare, con lo stesso fondamento, «casi da matti» e forse il titolo attirerebbe con maggior richiamo.

La pazzia del protagonista è delle più gravi e ricche di pericoli, come quella che è ispirata da una donna ed ha per oggetto questa generica aspirazione: «fare qualche cosa di straordinario per diventare celebre e meritare l'amore di lei».

Da che mondo è mondo la celebrità è sempre stata, per l'uomo, la più potente alleata del successo amoroso: grandi artisti, assassini, Barbablù, campioni di boxe, hanno sempre un segretario per difenderli dalle lettere d'amore. In questo caso le cose si complicano perché l'eroina è la cameriera di un albergo e le cameriste pare non si contentino di una celebrità generica, essenziale, assurda; preferiscono una celebrità pratica, che si traduce in quattrini, begli abiti, in automobili. Così quando il povero vetraio, che lavora alla Galleria del Louvre, immagina per l'appunto l'assurdo: rubare il quadro della «Gioconda», anzi l'ha bell'e rubato,

per diventare celebre, e lo mostra alla sua bella, non ottiene in cambio che un sorriso fra il tenero e il pietoso e un saluto definitivo.

Assistere alla preparazione del furto, alla venuta in Italia del vetraio per dimenticare e per rendere il quadro al nostro paese, e finalmente vedere il processo a cui assisterà, gonfia e vuota come un pavone, anche la bella per sentirsi dire che il quadro è stato rubato non già per lei, ma per l'Italia, è divertimento privo d'ogni rispondenza umana, dilettantesco e vano anche se miglior gusto ispirasse gli episodi.

Questa povera donna può dire che le sono accadute cose più grandi di lei: prima ha per rivale Monna Lisa del Giocondo; e poi niente di meno che l'Italia. Ha fatto bene ad andarsene a tempo con un signore, meno celebre ma più pratico e sostanzioso.

Resta da capire come mai direttori, attori, noleggiatori possano perdere tanto tempo intorno ad opere così arcane. Tanto più che vi sono profuse, oltre a molti quattrini, che sono sempre una cosa seria, eccellenti qualità tecniche e buone trovate cinematografiche.

CERCASI MODELLO

“Cercasi modello” appartiene a quei film divertenti che, senza troppe pretese, offrono una piacevole serata.

Le situazioni vi sono arcinote, prese a prestito al palcoscenico, ma garbatamente tradotte in linguaggio cinematografico. Gli attori sono eccellenti e, se mai, fin troppo sacrificati in parti non troppo impegnative.

Il film si fonda sopra una solita serie di equivoci, nel tipo della pochade francese, piuttosto che della comica americana: equivoco, cioè, più che di successioni di atti, di pacifici scambi di persone che si sostituiscono con maliziosi e prevedibili risultati: scenette d'amore, di rosate vendette, di creditori, come di rado benevoli, e di debitori, come sempre ingegnosi.

Sarebbe stato facilissimo che questo film fosse né più né meno di una facile commedia per teatro. Invece i tagli delle scene, alcuni punti di vista interessanti, certi effetti comici come

l'arrivo simultaneo delle automobili, la sfilata delle cabine telefoniche, ecc., gli danno un piglio di garbata cinematografia all'acqua di rosa.

La Merlini, col suo musetto saporito e furbesco, è sempre deliziosa. Intelligente attore, come sempre, il Besozzi. Ben caratterizzato dal Giachetti il personaggio dell'avveduto e paterno servitore.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Armata Azzurra*], «Radiocorriere», 49/1932, p. 12

Non siamo più abbastanza giovani per accettare questi favolosi documentari come fatti interessanti della vita d'ogni giorno. A questo pensano già i nostri figli. Queste scene di volo, dove l'individuo, al massimo della potenza, obbedisce alla più incredibile delle discipline, restano per noi ancora, melodrammaticamente, la conquista del cielo: in questo caso, per di più, cielo nostro, disciplina nostra, uomini nostri.

Da questo punto di vista "L'armata azzurra" è un magnifico film e la chiusa del primo tempo, dove la conquista ha un carattere così prepotente, con nugoli di stormi che assalgono e velano tutto lo spazio visibile, resta uno dei punti più commoventi.

Per di più, ancora una volta, si è veduto come, nonostante tutto, il famoso occhio del cinematografo ha le sue predilezioni. Fategli guardare qualche cosa d'inedito, purché esso solo abbia l'opportunità di guardare, e per un momento avrete la sensazione di una complicità nascosta fra la macchina guardante e questi abissi celesti, queste fughe di motori, queste scenografie di nuvole, di picchi, di montagne capovolte.

Quel che ne esce non ha più niente di reale. Non è più un paesaggio, un'avventura. È una pura favola. Una storia mitica di mostri e di eroi.

L'avanzarsi degli aeroplani lancianuvole, che lasciano dietro le dense forme di protezione, diventa addirittura un geroglifico decorativo, stupendamente assurdo. È necessario che

rivediamo il campo di base, dove, ad un ordine di megafono, centinaia di apparecchi immobili fanno girare ad una ad una le loro eliche, per riconoscere le loro qualità umane e la bellezza dei loro inquadramenti.

Si può dire che tutte le scene documentarie sono interessanti. I voli a stormo, le acrobazie, le scivolate nel vuoto. La scena del Duomo di Milano, con sopra confusi aeroplani e colombi, ha dato agli apparecchi tale delicatezza di toni e così cordiale amicizia con gli uccelli, che il quadro pare un'illustrazione francescana.

Qualche guaio comincia quando si scende a terra.

C'è un momento in cui uno di questi assi non resiste al bisogno di leggere un certo biglietto, dimenticato in una tasca di una tunica d'aviatore. Che effetto curioso ci fanno, lette fra le nuvole, quelle parole di Olga: «Penso sempre a te. E tu hai vinto i tuoi scrupoli?».

Perché è ben vero che tutto si riferisce all'uomo e che, appena ci si promette un conflitto umano, l'interesse si ravviva e si fa acuto; ma, ahimè, il dramma a cui il biglietto si riferisce è di così modesta portata, di così mediocre qualità, che neppure come pretesto per attirare l'attenzione del gran pubblico pare giustificato.

Non è vita di tutti i giorni, è letteratura di tutti i giorni. È il solito drammettino d'amore che, in questo caso, si ostina a mostrare un'inclinazione riprovevole per gli oggetti smarriti. Un vero economato aereo, questo retroscena del gran dramma di lassù. E poiché chi cerca trova, i protagonisti trovano i pacchetti, le lettere, la moglie, forse anche la felicità.

Tutto questo non diminuisce in nulla l'interesse intenso della visione.

Qualche appunto ci permettiamo di fare piuttosto all'economia generale del «montaggio».

Perché quel signore, caduto dall'apparecchio e rimasto sospeso, pericolosamente, fra i picchi e le gole ghiacciate, non dà per tanto tempo alcun segno di vita? Certamente non starà a godersi il panorama!

L'affannosa alternativa dei preparativi per il salvataggio e della sua angosciosa attesa avrebbe certo tenuto lo spettatore in un'inquietudine più viva e proficua.

Di cattivo gusto, assolutamente, ci pare l'intrusione forzata di quel parco di divertimenti che ormai è uno dei tanti clichés: tabarins, pranzi ecc., che compare appena si riesce a farlo entrare in qualsiasi film della terra.

Rifiutiamo di credere che al cinema, se due si devono incontrare, s'incontrino proprio dove non si riesce a trovarsi neanche quando ci si è dato un appuntamento. Qui s'incontrano, mi pare, in un labirinto, certo guidati dal dio degli amanti.

Il canto della tavolata sarebbe tanto bello se il film fosse risolutamente documentario. Lo avremmo escluso come elemento operettistico.

La voce dei motori non ha forse profittato di tutti gli effetti di cui poteva disporre. Bellissimi certi repressi boati, che si levano alternatamente sul fondo continuo dei motori, con la voce suggestiva di centinaia di contrabassi.

Non approviamo, al contrario, l'uso della musica, né come trasformazione dell'urlo disperato dell'aeroplano nel momento più tragico, né infine al momento ultimo del ritrovamento. Perfino nei music-halls, nel momento dell'ansia e del cuore sospeso, la musica tace.

Bene gli attori e, in particolare, Leda Gloria. Quando i personaggi portano un'uniforme è bene che il regista trovi un carattere inequivocabile per farli immediatamente distinguere, perché l'attenzione data al continuo riconoscimento è tolta alla gioia della visione.

Ma di nuovo altri stormi s'alzano, oltre la trama e oltre le vicende del capitano Spada e di Elena, e di nuovo empiono il cielo del loro incanto. Allora non c'è restrizione che tenga. È uno spettacolo mitico, con chissà quanta fatica e tenacia e lavoro riespresso sullo schermo.

La Cines ha compiuto opera veramente meritevole di ogni elogio. È tutto un mondo nuovo, che rinfresca gli spiriti. Dà i limiti di nuove forze nostre. E riconsegna al cinematografo quella

materia attuale, moderna, acuta e impossibile che, quella sì, ben più che il riflesso delle acque e degli asfalti, è, nel pieno senso, fotogenica.

Enzo Ferrieri

RADIOCORRIERE, 1932, n. 49, p. 12

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Luna di miele*], «Radiocorriere», 51/1932, p. 23 (rubrica Novità dello schermo)

Hanno un bel chiamare Stroheim «l'uomo che si vorrebbe odiare», ma i suoi film, con tutte le loro lungaggini, restano dei bei film. Questa “Luna di miele”, come i lettori sapranno, costituiva insieme con “Sinfonia nuziale” una sola opera di una durata tanto eccessiva, che lo stesso autore, pure irriducibilmente contrario a sacrificare anche la più piccola parte di sé, si è deciso a dividerla in due. L'ha anzi divisa appunto per non sacrificare nulla. Nella prima parte di LUNA DI MIELE sono brevemente riassunte le vicende che costituiscono la trama di SINFONIA NUZIALE. Il principe Nicki, innamorato di una giovane popolana, Mitzki, è persuaso dalla propria madre, tipo esemplare della più corretta, corrotta untuosa nobiltà viennese, a lasciare la ragazza e a sposare la ricchissima e zoppa Cecilia. SINFONIA NUZIALE si chiude con la pittoresca cerimonia delle nozze nella chiesa di S. Stefano. Nello sfondo della folla un volto resta impresso nella mente della spettatrice [?] e anche della nuova sposa: il bellissimo volto piangente di Mitzki abbandonata accanto al rude e brutale macellaio, che la vorrebbe sposare. Ed eccoci alla prima notte di matrimonio: la povera Cecilia, nel volto della quale si alternano la sofferenza e la speranza, cerca di interessare il principe Nicki. In una bella scena in cui il ritegno e l'impaccio della sposa, conscia della sua poca avvenenza, contrastano col suo desiderio di essere vivace ed ardita, di far dimenticare al marito le sue antiche avventure, si manifesta in tutta la sua profondità il dramma caro a Stroheim.

Ecco a cosa deve portare l'intrigo di una società corrotta, che fa prevalere l'avidità del denaro alla schiettezza del sentimento. Una frase di Cecilia, troppo cocente al cuore di Nicki, tronca ogni possibilità d'intesa. Nicki si ritira incupito nei suoi appartamenti e la povera Cecilia strappa desolatamente il costume di pizzo, preparato per la sua sera di nozze. Le vicende che seguono devono aver sofferto qualche grosso taglio dall'edizione originale. Si viene a sapere che Mitzki, perché il macellaio non si vendichi del principe, acconsente a sposarlo. Ma il giorno delle nozze, nude, povere e ammirevolmente contrastanti con le nozze di Nicki, la donna sviene prima di aver pronunciato il sì definitivo. Il macellaio questa volta non perdonerà. Ha capito tutto. Ucciderà il principe Nicki. Si reca al castello per questo: ma Nicki è partito per una casa di caccia. Il macellaio lo insegue per le aspre montagne. Ed ecco, spinte dalla forza di amore le due donne, per differenti strade, arrivano, per salvare il principe, in una burrascosa notte di temporale, alla casa di caccia. Poco dopo, tra i vetri stillanti, l'ombra del macellaio appare. Si ode un colpo di rivoltella. Cecilia riappare a tempo a riparare il principe e prende il colpo su di sé. Magnifica la scena in cui le due donne, rimaste sole un momento, Cecilia sul suo letto di morte, Mitzki lì accanto a vegliarla, si baciano e si abbracciano in un attimo di definitivo abbandono. Cecilia muore. Mitzki entra in un convento. Nicki avrà tutto l'agio di espiare le colpe di un costume cinico, ozioso e sprovvisto di forza morale.

Ho parlato di lungaggini, ma la parola è stonata. Il film è lento, per necessità intrinseca. Ma tutto vi è così appropriato, tutto si svolge con una logica intima e umana, che, se mai, ci si lamenta di trovare abbreviate le ultime scene. L'arte di Stroheim, riflesso di contrasti interiori, di espressioni d'ambiente e di costumi, che hanno valore essenziale nella vicenda, non può abolire le proprie indispensabili tappe. Eppure nei risultati ci si presenta sempre avvincente, chiara, piena di vita. I suoi tipi non sono maschere convenzionali. Sono ritratti acuti ed attenti. La madre di Nicki è il simbolo di una intera società. Così elegante e subdola, così nobile e pratica, così altera e misera, così inflessibile e melliflua. Il macellaio, che non fa che sputare, è

un capolavoro di violenza e di brutalità, di un cieco odio di casta. Lo stesso principe svela nel suo volto correttissimo il contrasto fra un mondo di cartapesta, a cui si è tuttavia abituato, un mondo di godimenti, di lusso, di soffocamento, e altri istinti più schietti e spontanei, che sono troppo lontani da lui, perché li possa liberamente seguire. Il quadro delle nozze, siano le trionfali, decorative, ironiche e fracassose del principe, come le squallide e diversamente ironiche del macellaio, serve da solo a lumeggiare due classi. Non bastano né le montagne troppo apocalittiche, né, alla fine del film, il precipitare un po' troppo artificioso e cinematografico dell'azione per togliere quel che di umanità l'opera racchiude. Anche il cinematografo, come ogni altra arte, non può valere che in tanto in quanto rivela, coi suoi mezzi, verità umane. Così, caso tutt'altro che comune, si ha piacere di rivedere questo film. Il volto di Cecilia, quando si sforza di essere malizioso ed esperto, più che il suo corpo non comporti, è dinanzi a noi, mescolato con l'altro volto ardente e desolato di Mitzki, e l'uno e l'altro, prima di essere il caso speciale del principe Nicki, sono il caso umano e normale di tanti uomini di ogni giorno.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Ragazze in uniforme*], «Radiocorriere», 1/1933, p. 17 (rubrica Novità dello schermo)

A dire che un film zeppo di «jeunes filles en fleurs», siano pure in costume da educanda, di aria d'aprile e di temi di gioventù, anche se imprigionati in queste precise camerate, si presenta già favorevolmente, c'è da farsi dare del più vecchio contenutista. Ma questi sfondi di giovinezza nella letteratura, sul teatro, al cinema hanno sempre avuto ragione. Tanto è vero che se noi ci dimenticassimo di conoscere anche il dramma di Christa Winsloe, «Gestern und heute», che tratta la stessa materia, se non collocassimo ogni scena in un'atmosfera diversa, arricchendola di tutto quello che nel film non si trova, se fossimo cioè lo spettatore più incolto

e più innocente, ancora queste piccole beffe di collegio, questo desiderio di vita oppresso da un rigore militaresco, questa Manuela dai grandi occhi, anche se troppo brillanti di pianto alla glicerina, finirebbero forse col conquistarci. Il film ci presenta un dramma diverso dal libro. Nel film tutto è stato visto in funzione educativa e moralizzatrice. La storia di un collegio tedesco, dove giovani ragazze sono irreggimentate con spirito prussiano, secondo un precetto che la tremenda direttrice esprime senza equivoco: «Dobbiamo educare delle madri di soldati. Lo spirito di Federico il Grande ha fatto la grandezza della Prussia». Niente mollezze: tagliare sul dolce, e, magari, sulla biancheria. Fischietti, marce militari, presentat'arm. Quel che è peggio: bando alle effusioni del sentimento, alle tenerezze, a ogni affettuosa comprensione. Da queste allarmanti premesse si traggono nel film le più ovvie e del resto le meno tragiche conclusioni. Poiché il commovente ottimismo cinematografico ha afferrato per l'uniforme Manuela nel momento in cui stava per slanciarsi da non so che altissimo piano nel vuoto e tutto si è risolto, per la direttrice, in un terribile ammonimento: lasciare d'ora in poi che le aspirazioni di tante ragazze, i sentimenti che le turbano, liberamente, se pure vigilati, si espandano, non uccisi o, peggio, deviati da un'atmosfera falsa e inutilmente crudele. Lasciare che l'amore trionfi, come trionfa nel film.

Nel dramma la vittima di questa durezza implacabile si uccide. E la direttrice non si piega, come nel film. Immagina anzi subito la spiegazione più legittima che si potrà dare di questo incidente. Manuela si uccide perché là tutto è più intenso, più acuto, più morbido. Il dramma non dice in modo generico: «tante ragazze così vincolate e represses soffrono inutilmente». Dice invece: «la reazione ardita e dolorosa della sensibilità adolescente a un vincolo iniquo può provocare eccessi, che non sono che uno sfogo, una valvola di sicurezza, una deviazione, un fuorilegge per eccesso di legge, che liberi dal peggio, magari dalla morte». A testimonianza di ciò, Manuela, esemplare del resto unico in tutto il collegio di tale sensibilità troppo esacerbata, si uccide. Bello o brutto, è così. Troppe ragioni impongono al cinematografo strade vigilate e

corrette. Ma questa volta la rinuncia è stata grave, perché il cinema si è visto rubar di mano alcune definitive scene, tipicamente sue, e che potevano conferire al film un'atmosfera inedita e di straordinaria intensità. Così com'è il film è interessante ugualmente, ma è un'altra cosa.

La vita del collegio vi è resa con belle visioni e con giusto movimento. Certi particolari acquistano sullo schermo il loro sapore. La lunga sfilata di quegli strascichi di camicie da notte, la ragazza che sbadiglia così pittorescamente sul lettino del collegio o quell'altra che si alza in punta di piedi per accogliere con più entusiasmo l'arrivo del ponce, evocano il tedio e lo svago di questa vita più di tante pagine di vita collegiale. E questa mirabile occhialuta signorina Von Kesten, curiosa parodia della direttrice, sempre vigile e sempre pronta, sempre più realista del re, è una figura da non dimenticare. Agli occhi di Manuela, a quel suo volto doloroso e illuminato di bambina precoce, ma pur così dolce e pieno di abbandono, dobbiamo pur rendere omaggio. Manca piuttosto la complicità del cinematografo nel rendere la vita delle cose. Questa violazione della più elementare legge dello schermo è una mancanza sentita, perché appunto in un collegio ci sono certi aspetti, certi punti di vista, certi chiusi panorami, certi mobili, certe immagini che sono compagne della vita di ogni giorno come cose vive. Qui potevano vivere assai suggestivamente. Anche si ha da dire che gli stacchi sono troppo duri: molti quadri troppo schematici. I finali delle diverse parti soprattutto troppo poco persuasivi. Questo film ha valore in tanto in quanto ci trasporta in un clima che va pur visto con qualche attributo specifico. Altrimenti è un puro quadro di cose talora piacevoli, talora malinconiche, talora eternamente sciocche e adorabili, come tanti atti d'adolescenza, ma in fin dei conti risaputissime e banali. Si ricasca insomma nel discorso di prima. O affrontare con coraggio un tema ardito e magari sgradevole fin che si vuole, ma trarne tutte le sue possibilità che sullo schermo avevano carattere vibrante ed inedito, o sperdersi nel press'a poco, smorzare l'analisi, attenuare gli urti. Così il film fila via abbastanza bene per una strada quasi legale e il fuori-legge è dato appena da quel non so che di equivoco, che il cinematografo, sempre indiscreto, ha colto, al volo, ma

con troppo mite volontà, in un gesto di fanciullo o in uno sguardo soffocato di Manuela o della signorina Bernburg [?].

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Frenesia del cinema; Sette giorni cento lire; Gli uomini, che mascalzoni!*], «Radiocorriere», 3/1933, p. 9 (rubrica Novità dello schermo)

L'altra sera, mentre si proiettava "Frenesia del cinema", ogni tanto mi sorprendevo una così screanzata ilarità che temevo, nel buio della sala gremita, qualcuno riconoscesse per davvero il mio ridere, come uno che si fosse messo scandalosamente a pensare a voce alta! Ma non avevo tempo di vergognarmene. Ci scoppiavano dinanzi, come petardi, una tale serie di «gags», incatenati senza soste, con generosità di gente straricca che ce li butta a manate e che, quando non avesse altro, ha una formidabile esperienza del genere, ed ha già raffinato [?] le sue armi in migliaia di chilometri di comiche, dall'origine del cinema ad oggi! Il filo conduttore è la farsa quotidiana di un mediocre giovinotto, preso dalla frenesia del cinema. Il clima del film è dato dalla spettacolosa benevolenza che il destino usa quando negli eventi umani si è mescolato Harold Lloyd. Tutto gli è esplicitamente sfavorevole: dalla sua grottesca ingenuità alla sua eterna sconvenienza, dal suo volto al suo vestito... eppure tutto, a qualunque costo, finirà bene. La persuasione cocciuta, l'ottimismo ad ogni costo son troppo grandi forze perché il buon Dio degli americani non li ricompensi. Ma le vicende di Harold sono così spassose! Pensate solamente a questo particolare: Harold si è invaghito di una diva, che a un certo punto gli manda un biglietto di commiato: «Non fatevi mai più vedere da me», e lo scrive in fretta sul «retro» di un biglietto d'invito a una gran festa da ballo. Naturalmente egli legge solo il «retro» e con quel documento legittimo entra alla festa. Ma qui il destino più faceto gli fa scambiare la sua giacca con quella di un famoso prestigiatore. Figuratevi quel che segue! Nel bel mezzo delle danze escono, a turno, dalle tasche, dalle maniche, dalla coda di Harold ballerino uova, pulcini, salamini, topini bianchi e altri omaggi del genere! Scandali, urli, risa, terrori collettivi! Un'epica lotta in una piscina fra Harold e un divo (lotta che è scambiata per una scena cinematografica

da un celebre direttore presente e gli varrà il trionfo e la scrittura, mentre è una scena vissuta contro l'abborrito rivale) resterà uno dei «pezzi» famosi del genere comico. Harold si nasconde perfino sott'acqua e respira per via di un imbuto, che vediamo scivolare sullo specchio lucido, come un curioso periscopio, e l'altro a introdurre acqua nel periscopio e Harold a risoffiarla in alto come una balena! Fantasie veramente blasonate, rese possibili da consumata tradizione e da sorprendente abilità. Perfino il solito difetto di questo genere di comiche, quando vanno per le lunghe, la loro staticità dovuta all'unione esteriore dei fatti, al nessun progresso logico dell'azione, finisce con lo scomparire perché la successione graduata dei «gags» sostituisce a uno svolgimento intimo un altro svolgimento, un'altra legge anche più strabiliante e spettacolare.

“Sette giorni cento lire” è un'altra delle commedie a lieto fine, di tono direi strapaesano, alla buona, da far ridere, per un'ora e mezza, con familiare moderazione. Armando Bianchini — che è poi il nostro solito Armando! — ha scommesso di vivere sette giorni con sole cento lire, tra vicende e paesi che ne richiederebbero assai più, e ci vive con trovate e soluzioni esilaranti. La commedia fila via decorosamente, ma io credo che sarebbe un cattivo servizio a tutti aiutare ad imbarcarsi per questa rotta. Alla fine anche il pubblico che, a quanto dicono, ed è spiegabilissimo, antepone a “Ragazze in uniforme” il film “Cercasi modella”, finirà con l'accorgersi di esser tre volte buono.

Quando è apparso “Gli uomini, che mascalzoni!”, nonostante i suoi difetti di esiguità e di eccessiva domestichezza, ricordo di esser stato fra i primi a lodarlo. C'era un incanto in questa semplicità, che poteva essere prezioso, massimo per la cinematografia italiana. Stiamo attenti a non perdere la misura. Semplici ma non troppo. Frattanto a questo film il pubblico si diverte.

Enzo Ferrieri, IL NUOVO FESTIVAL, «Radiocorriere», 4/1933, p. 11

FUORI RUBRICA; SULLA MOSTRA CINEMATOGRAFICA DI MILANO ALLA FIERA CAMPIONARIA.

Dobbiamo credere che il cinematografo stia per diventare una cosa seria, se ha meritato il crisma ufficiale di una sua esposizione a Venezia, e, subito poi, di un nuovo concorso a Milano nel prossimo aprile, che nasce sotto la presidenza di S. E. Sardi alla Fiera Campionaria e si alternerà con l'esposizione veneziana. Le mostre, del resto, non hanno mai ucciso... le arti! Nel caso specifico di una materia, che sta trovando la propria forma, che ha bisogno di rendere semplici tante questioni complicate artistiche, economiche, sociali e ritrovare una strada piana e sollecita di comunicazione con la folla, queste esibizioni sono necessarie. Vedere subito quello che gli altri fanno, senza attendere dei turni, dove il mercato più ricco ha sempre ragione, è il primo vantaggio. Incitamenti, voglia di perfezione, confronti, svecchiamenti. Anche qualche paroletta [?] maliziosa fa bene. I creatori hanno bisogno di sfogo, ma, mentre dicono male, vedono il bene.

Dall'altra parte sta la folla. Anche per essa la mostra può essere utile. Nessuno è infallibile e i giudici di un concorso meno degli altri. Ma, se otto o dieci uomini dabbene hanno l'ufficio di scegliere i films migliori, c'è speranza che quello che fanno vedere abbia un certo decoro, una ragione di esistere, un significato qualsivoglia. L'interesse di una folla attratto su un film significativo può essere contagioso. Oggi ancora gli incassi dei films sono in ragione inversa del loro pregio. Domani può formarsi una consuetudine meno incivile. E neanche si dice di misurare soltanto col metro dell'arte; si presume troppo poco dell'arte e troppo del popolo (per chiamarlo con una parola consolante). Che tutto un popolo, che ha ben pranzato, debba la sera correre in cerca dell'Arte con l'A maiuscola, s'è visto solo di rado, e temo che la storia s'inganni quando ci racconta che è mai avvenuto. Ma fra “Cercasi modella” e “Ragazze in uniforme”, l'uno un grande successo di cassetta, l'altro — pare — un successo assai magro, c'è di mezzo molta strada. L'esempio della musica insegna. La musica ha un pubblico che può dirsi rilevante; perfino quella che non ha complicità di costumi, di luminarie, di virtuosi. Anche il concerto

sinfonico ha un suo pubblico relativamente ampio. Perché non lo può avere anche un buon film? Finalmente, chi ha da rifornire di films le proprie sale, in esposizioni di questo genere ha sollecito modo di conoscere le ultime novità e di procurarsele, e a lor volta le Case produttrici trovano, nel clima fervido e fattivo di una mostra, compratori più pronti o già selezionati. Vantaggi dell'arte e dell'industria, vantaggi del commercio, e soprattutto, speriamo, della folla, a cui i films sono destinati. Molte iniziative collaterali: conferenze, articoli, riunioni di registi e di attori, discussioni e ricevimenti, compiono il quadro di questa nuova sagra della cinematografia, che Milano si prepara ad iscrivere nel calendario periodico dei suoi fervidi giorni e delle sue opere.

La nuova mostra ha pubblicato un regolamento, da cui stralciamo le notizie che più interessano i lettori. Il concorso internazionale si propone di promuovere più utili e stretti rapporti fra i produttori di pellicole e il pubblico, e di avviare la produzione cinematografica verso forme che possano essere sempre meglio accette a tutti i popoli. Saranno ammesse al concorso pellicole di qualsiasi genere e nazionalità purché nella edizione e nella lingua d'origine e assolutamente inedite, almeno per l'Italia. Le pellicole inviate al concorso, dopo essere state giudicate da un comitato esecutivo per una prima scelta, saranno proiettate a Milano e a Roma, nella sala del Planetario e a cura dell'Istituto Luce, che riserverà tale spettacolo alle Autorità italiane ed estere presenti a Roma. Il giudizio su ogni pellicola sarà dato dal pubblico, che assisterà alla rappresentazione e voterà con punti di merito, sul fondamento del quale si distribuiranno alle Case produttrici rilevanti premi offerti dalla Fiera di Milano e da Enti nazionali. Giudizio popolare, dunque, che esso pure contribuirà a tener vivo e fecondo il concetto basilare, che non v'è cinematografo vivente se non quello diretto appunto alla grande massa del popolo.

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*Grand Hôtel; Hallo Parigi, Hallo Berlino*], «Radiocorriere», 6/1933, p. 6 (rubrica Novità dello schermo)

Il film dei divi e delle dive, compreso il regista, l'operatore e, sto per dire, le comparse (il garzone che porta un quarto di bue sulle spalle è il direttore in persona), tutto sommato, è meno comune di quel che la riunione di tante eccellenze poteva far presumere.

Quel che si poteva cavare da una materia così trita, ma pure abbastanza d'eccezione per essere impopolare, è stato cavato.

La trama è quel che è: «Grand Hôtel, dice il dottore moralista, a cui spetta la parte di coro, è luogo dove tutti passano, vivono, si inseguono, scompaiono, e tu occupi il giorno dopo la camera di un ladro, di un baro, di un ciurmatore in guanti gialli: li sfiori e nemmeno te ne accorgi e tutto ti si rinnova ogni giorno come la vita. La porta girante stride e gira, gira, gira...».

A dir vero un Grand Hôtel è proprio questo: forse con una percentuale, un po' superiore, se vogliamo essere ottimisti, di gente onesta e dabbene...

Ma non è la materia che ci interessa. Quello che realmente mi pare rappresenta il difetto dell'opera è che, in tutte le versioni in cui la conosco, romanzo, dramma, film, mi pare manchi di una sua precisa predestinazione. Come dramma si dice: «È un vero cinematografo». Come film si dice: «È una vera commedia». È così. È un'ibrida opera, un po' confusa e pacchiana, ma certo attraente per la serrata azione che vi si svolge, che nel film mescola dei caratteri vivi e ben scolpiti, che starebbero bene alla ribalta, a delle curiose caricature e infine a dei particolari squisitissimi che sono, quelli soli, del buon cinematografo. Questa ricerca del «particolare», che è cinematografo, fa veramente sorridere, ma diventa lecita nei films che non riescono a convincere interamente.

Provatevi a scegliere un particolare cinematografico in un film di Charlot. Tutto si svolge e sboccia su dalla logica dello schermo e sempre all'infuori di qualsiasi altra logica che non sia quella dello schermo.

Quel che più mi è piaciuto in “Grand Hôtel” è una specie di panteismo addomesticato e adeguato alla vita d'albergo, per il quale i corridoi, le porte, le lampade, l'intollerabile telefono

(che bisognerebbe proscrivere per dieci anni dallo schermo e dalla scena), le scalinate, le discese, dei lift, tutto veramente ha una sua nota di un timbro particolare, prende rilievo ed è sempre complice dell'azione. I numeri delle camere, visti uno dopo l'altro, 170, 164, 160, ci dicono già tutto quello che ci diranno le camere aperte in un film così farraginoso.

Osservate quel fumo delle sigarette che sale e a poco a poco riempie la sala dell'adunanza dei magnati dell'industria, dove si cerca di ingannarsi a vicenda. Ci voleva il cinematografo per confermarci che il fumo delle sigarette, che a poco a poco fa greve e irrespirabile l'aria, è un elemento caratteristico di una solenne riunione di affari...

Gli attori, come ho detto, sono quasi tutti divi. Prima di tutti Greta Garbo, che ha pur trovato espressioni attraenti ed inedite, anche all'infuori dei suoi temi fondamentali della più dolorosa energia e del più morbido languore... È così leggera e illuminata in questa sua ultima illusione, nella non semplice parte della ballerina Grousinskaia. Il suo dolore ci è noto ormai in tutte le sue gamme ed è sempre suggestivo; ma è peccato che la sicura correttezza dell'attrice sia tradita da un'eccessiva gamma di toni mimici. Dice troppo, quasi meccanicamente e troppo di continuo. La voce, che qualcuno trova interessante, mi è sempre intollerabile, così che persisto, dove posso, a tapparmi le orecchie.

Buoni in genere tutti gli altri. Il direttore generale Preysing, il signore Klingelheim. L'uno e l'altro fanno vivere il personaggio in parti pure così retoriche e superficiali. Il Barone poteva essere scelto più favorevolmente. Pare piuttosto un vecchio romantico, che un buon ragazzo conquistatore. Joan Crawford è una delle attrici che si vedono più volentieri sullo schermo. E forse è così bella che i critici lanciano contro di lei, come un omaggio, il loro generico e innocente rancore. Ma alla misura, alla correttezza, al gusto di cui dà prova anche in questo film, non si può non fare inchino... Finalmente un ultimo fiore per l'eccellente dama di compagnia di Grousinskaia, che si avvanza con un passo inimitabile, come sanno fare soltanto queste nobili ancelle, avvezze a camminare sui tappeti dei Grands Hôtels...

“Hallo Parigi, Hallo Berlino” è il film della confusione, ma una confusione rischiarata da una sparatoria di trovate molte delle quali eccellenti. Il principio del film promette molto. Questo vecchio mondo solcato in ogni senso da comunicazioni telefoniche che assorbono, come carte asciuganti, parole, parole, parole di tutta l'umanità, è rievocato con rapidi motivi chiusi in un ritmo ben sostenuto. E per tutta la prima parte il tempo celere e stringato tiene viva l'attenzione; ci si accorge un po' tardi che preparativi così grandiosi servono da inizio al qui pro quo più ovvio nella vita telefonica: lo scambio di coppie che provoca irruenti contrasti, conciliazioni di ogni sorta, secondo il consueto rituale che presiede a questa specie di pochades cinematografiche.

Ma la caratteristica del film è, dicevo, la confusione: c'è di tutto. C'è del René Clair appesantito e della comica americana. C'è del modernismo ad oltranza e del vecchio cliché, del garbo, del buon gusto francese e del massiccio gusto tedesco. Tutto questo non trova armonia, né in un atteggiamento spirituale preciso come in René Clair, né in uno spontaneo fiorire di gags, come nelle comiche americane. Resta abbracciato e mescolato senza intime ragioni.

Il film procede oscuramente pescando però dei particolari deliziosi. La parodia dell'arrivo del presidente coi pantaloni madidi di pioggia, e umoristicamente rimboccati, nello splendore del Grand'Hôtel, tra la folla degli ospiti a cui deve stringere la mano, giungendo per errore a stringerla perfino ai lifts, è bene riuscita. Ecco della buona tradizione francese. La scena più perfetta, a mio giudizio, è quella del banchetto ufficiale che si svolge fra revolverate di magnesio: René Clair autentico, subito travisato da una scena successiva in cui ogni invitato si sente in obbligo di rifare un verso che manda in visibilio la platea! Naturalmente non manca né la fumosa osteria, né i luccicanti tabarins, del resto ben resuscitati. Una raccolta di tabarins al cinematografo sarebbe uno dei capitoli più esaurienti della storia dei costumi del nostro secolo. Non v'è jazz, non v'è coppia danzante, né bicchiere, né bottiglia, né servitore bianco, negro, giallo, che non sia stato colto per davanti, per di dietro, dal di sotto in su. Questo uso

appartiene certo al momento in cui, per mancanza d'altro, si doveva rappresentare a tutti i costi l'inconsueto, ma ahimè, oggi il tabarin, almeno sullo schermo, non ha più significati esoterici, di quelli che abbiano, sempre al cinematografo, i recessi dell'Africa tenebrosa!

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, NOVITÀ DELLO SCHERMO [*La campana della patria; Solidarietà; Tempeste sull'Asia; Paradiso; Ebbrezze bianche*], «Radiocorriere», 9/1933, p. 14 (rubrica Novità dello schermo)

Non ci capita tutti i giorni di vedere sullo schermo dei guerrieri in parrucca, o l'esercito delle tigri bianche, o delle scene di karakiri. Così questo film LA CAMPANA DELLA PATRIA ci prende prima di tutto per il suo carattere inedito. Un mondo che è assolutamente diverso dal nostro imprime anche al film una stilistica particolare. Ricordo i primissimi films negri, quando l'Africa non era ancora diventata, sullo schermo, così casalinga e familiare. Il famoso “Viaggio al Congo” di Gide, che resta uno dei più belli, ci aveva dato il primo senso del passo imperiale di questi uomini, delle distese riarse e piene di vita, del frantumarsi e del rinnovarsi della vita nell'immensa natura, nei gridi delle belve o nel volo delle cavallette, o nella luce delle cascate. Il sonoro ci ha regalato il brivido del tam-tam nella foresta. L'ingenuità e la freschezza di quei films ci avevano conquistato. Soltanto più tardi, esaurito questo primo contatto diretto con una materia allora scoperta, è sopravvenuto il controllo e la vigilanza critica, e ci siamo stancati, sullo schermo, anche dell'Africa.

Questo film giapponese rappresenta un episodio della guerra del 1803. Non è dunque un film di vita di tutti i giorni. Come sovente accade nel film giapponese, per i sentimenti che lo ispirano, per l'interesse di una mimica, acutizzata fino ad avere talvolta il valore di una maschera e talora per la presenza stessa delle maschere, esso si muove in limiti del tutto antiborghesi, di un eroico primitivismo. In generale questo film, per il suo contenuto e per il

piglio della narrazione, ha veramente il carattere di un romanzo guerresco popolare persino con propositi didattici. Il sentimento dell'onore, il coraggio e la dedizione alla patria, che già è vivo nell'animo dei bambini, e che porta le donne a combattere con lo stesso ardimento dei guerrieri, lo spregio per i traditori, la venerazione adorante per la campana della patria, vi sono espressi nella loro forma più semplice e genuina. E l'espressione si concreta con immagini elementari, nel senso che il traditore sarà intollerabilmente brutto, il principe, simbolo di tutti i contenuti d'onore, sarà sfolgorantemente bello, i momenti più bellicosi saranno resi apocalittici da fumosi temporali, laddove le impagabili didascalie ci parleranno dell'acciaio degli avi, e chiameranno le fanciulle in guerra «gentili fiori nella tempesta». Tutto questo potrebbe parere puerile se non risultasse pieno di freschezza e d'incanto e se non fosse sempre presente il vigile e delicato apporto di un popolo di così raffinata tradizione. Così tutto assume per noi il carattere di una sorta di favola, che pur traverso la sua meditata stilistica ci dà il senso dei sentimenti essenziali che sono a fondamento delle azioni di questo popolo.

La espressione cinematografica è invece molto avveduta. Un ritmo stringato e senza divagazioni, l'uso interessante degli effetti luce, l'impiego di una mimica ricca, ma corretta e vigilata, ci offrono esempi di buon cinematografo. I movimenti delle masse sono regolati, e l'eleganza dei loro movimenti ci fa sempre pensare allo spiegarsi delle figure in un balletto. Per quanto concerne l'accompagnamento musicale, di solito i films giapponesi preferiscono alla musica il commento parlato. Si usano per questo speciali «speakers», anzi veri attori, in quanto sovente essi personificano con voci diverse i diversi personaggi che si rappresentano sullo schermo: cosicché una proiezione cinematografica si confonde spesso con una rappresentazione di teatro, in cui le persone e gli sfondi siano delle ombre. Tutto questo crea una curiosa contaminazione e minaccerebbe di sovvertire i più ovvii principi del ritmo cinematografico, se l'attore non si limitasse a collaborare con la propria voce solamente laddove l'economia dell'opera cinematografica lo consente. Un risultato inquietante di questo sistema è

che in Giappone un film può essere dato per radio. Poiché poche musiche e la rievocazione parlata degli «speakers» bastano a intrattenere l'interesse di un pubblico che ricostruisce, da questi elementi, quello che accade sullo schermo. Solamente un popolo che ha la fantasia dei giapponesi potrebbe concludere un'alleanza così contraddittoria come è quella, prima della televisione, del cinema e della radio!

La maggiore difficoltà che personalmente ho trovato nel film è che quella distinzione dei sessi, a cui accennavo, se è così precisa nelle sale, altrettanto non lo è sullo schermo. La malizia occidentale osserverebbe che la distinzione di sesso, gli uomini da una parte, le donne dall'altra, contribuisce a rendere favorevole questa soluzione radiofonica. Gran fatica, per una volta tanto, a distinguere gli uomini dalle donne, anche perché le capigliature si deve anche dire in che speciali circostanze sono, negli uni e nelle altre, doviziose e capricciosamente pettinate. Il ruolo dei capelli è certo importante nello stabilire usi e consuetudini sociali! Però quando sullo schermo appare una donna autentica, essa ha, come vediamo, una grazia così suprema, che anche per uno spettatore mal pratico non vi è alcuna possibilità d'equivoco.

Nel caso presente si sono usate musiche modernissime di Prokofieff, di Holtz e di Strawinsky. Particolarmente bello l'effetto di musiche atonali, che coi suoi puri toni di voce dava egregiamente la sensazione del dolore e del cupo gemito che la sconfitta deve generare nel cuore degli eroi.

Un film di Pabst è sempre un avvenimento per i rari amatori del buon cinematografo, anche se il film, come in questo caso, all'infuori di ogni taglio di pellicola, presenti una curiosa deformazione dovuta alla necessità di ridurlo in altra lingua. “Solidarietà” è il titolo, e lo spirito che informa il film è appunto la fraterna collaborazione, che due squadre di minatori di due diversi popoli si offrono al momento del pericolo, superando ogni formale divieto, cosicché gli uni e gli altri si danno la mano nel fondo di una miniera infuocata, anche se, alla luce del sole, le guardie di confine ristabiliranno l'ordine e la legge dei due diversi paesi. Film addirittura

rivoluzionario dovrebbe dirsi, se non si sapesse che in tutta la sua opera Pabst non ha mai mirato al trionfo di un sistema o di una ideologia, ma piuttosto all'affermazione di alti ideali umani, rievocati audacemente, con severo linguaggio, cosicché nessun altro cineasta ha mai portato il cinematografo a esprimere conflitti altrettanto complessi o a impegnare col cinematografo battaglie altrettanto coraggiose. Anche qui, come sempre, nessuna concessione. Il film non ha attrattive volgari; non vi si svolge altra azione che quella degli episodi della vita di miniera, che ai facili spettatori può apparire addirittura come ritratta documentariamente. Non vi sono stelle né divi: masse anonime vivono la loro vita imprigionata nel buio, costrette dalla necessità, continuando una dura tradizione di famiglia, che fa apparire il rifiuto alla miniera quasi come un tradimento. Uomini vivi, non maschere né caricature, con tutte le loro qualità umane, con la loro grama esistenza, e la loro voglia di divertirsi, col loro egoismo e anche col senso di solidarietà con quegli altri uomini, che a pochi metri di distanza sono presi dalle stesse necessità e stanno lottando con la morte. Un film di questo tono non può piacere a tutti. Non può essere «divertente», come le commedie di tutte le sere. Può piacere a pochi e quei pochi sono poi quelli che hanno tutte le ragioni per sollevare riserve ed essere spettatori difficili. Da qui si misura appunto la grandezza morale di Pabst. Il peggior difetto dell'edizione che ci è presentata sta nel fatto che, costringendo tedeschi e francesi a parlare in italiano, si perdono tutti gli effetti di contrasto e si affievolisce la commozione di veder fraternamente comprendersi in un linguaggio eccezionale di vita e di morte uomini che col linguaggio di tutti i giorni non riescirebbero a mettersi d'accordo neppure per le più usuali faccende. Lo spettatore stenta perfino a capire quali sono i francesi e quali i tedeschi, se non soccorra qualche volta il basco degli uni e la massiccia e florida fisionomia degli altri. Il film segue una sua linea austera ed oscura. Il montaggio vi è piano, senza acrobatismi, tanto quanto basta perché una materia così solenne, da documento diventi linguaggio. La miniera senza scampo, dove gli uomini sono in eterno pericolo, e quando escono si disperdono in scialbe case, accanto a scialbe donne, che

trovano il senso della loro vita solo nei giorni sicuri del disastro, è resa con arte pacata e con precisa misura. Tutto vi è anonimo, collettivo, collegiale, anche l'eroismo, anche la morte. Cosicché la nota individuale pare data da quel povero cavallo, che sa a memoria la galleria della miniera, dove per sempre è legato a camminare. Certo l'opera, come noi la vediamo, è assai compromessa da troppi rimaneggiamenti. Ma dopo tanto cinematografo imbecille, si ha piacere di lodarla ad ogni costo. E Pabst ancora una volta insegna per quale strada la cinematografia può essere un'arte.

TRE PIACERI IN UN GIORNO

“Tempeste sull'Asia” è un superfilm superpittresco, superavventuroso, supermacchinoso e tuttavia, nel suo tono apocalittico, abbastanza attraente. È uno dei tanti casi di rivoluzione cinese, sul quale s'innestano episodi d'amore e di morte. Due americani ci hanno gran parte, su questo formicolante mondo di mongoli, tanto quanto basta per far dire ad uno di essi, proprio mentre sta per morire, rivolto al compagno, a cui ha restituito l'amata: «Quando tornerai in America, dirai a tutto il mondo, che due bianchi (l'amico Sacchi commenta: due americani) sono bastati per sconfiggere un'armata cinese». Dal solito ritmo di trambusto, in cui si agitano tante figure, simili ad insetti, che non si sa mai da dove sbucano, emergono alcune impressioni acute e suggestive. Il caotico e incontenibile fiume di parole dei ribelli di fronte al generale, che leva il viso dalle scodelle ricolme, per rispondere con uno sputo prima e con un colpo di coltello poi, è una scena assai viva nella sua ferocia. Gli assalti, le fughe, i colpi di mitragliatrice, i ribaltamenti, le stupende cadute in aeroplano pur nel loro scenografico intrecciarsi, rispondono a una visione esaltante, che ha la verosimiglianza di una favola ben congegnata. Anche il parlato «italiano», opportunamente commisto agli ordini secchi e alle rapide risposte cinesi, è abbastanza riuscito. In questo film ricco di rumori avvertiamo ancora una volta le solite difficoltà di riproduzione artistica che si presentano continuamente nel campo radiofonico. Fra il colpo secco della mitragliatrice e quella specie di temporale, con cui

si rievoca lo spiegarsi di un foglio, la distanza è... impercettibile. Si tocca una porta col rombo di un cannone. Sono le angosciose ricerche, che ci hanno tante volte inchiodato per ore di prove, nel momento, speriamo superato, in cui i radiodrammi si concepivano come successioni di rumori.

“Paradiso” può essere tutt'al più un purgatorio, perché dell'inferno non ha i peccati decisi e gli errori definitivi. È un film della serie «divertente» e come tale si può anche starlo a vedere, benché la trama si svolga secondo uno schema troppo prevedibile. È, il nostro eccellente Besozzi, condannato da una rigorosa clausola testamentaria a stare per tre anni chiuso nello stupendo giardino di villa Paradiso, senza vedere neppur l'ombra d'una donna! Un prestigitore, un'accolta di zoofile, un congresso di botanici, un baule magico e Sandra Ravel sono gli ingredienti e le droghe del film. Dopo un complicato intreccio di episodi, fra cui, culminante, quello del Labirinto, pare che le cose si aggiustino, ma ecco, all'improvviso, scoprirsi, nel congresso dei botanici una donna vestita da uomo, che minaccia di tutto sovvertire. Non inquietatevi troppo, perché, alla fine, il peccato originale trionfa contro tutte le clausole e Adamo ed Eva ricominciano la storia del mondo.

“Ebbrezze bianche” m'ha lasciato veramente la impressione chiusa nel suo titolo. È un film di splendori, di ombre, di riflessi, di piste perdute e ritrovate, segnate e ricancellate. Il bianco delle nevi in contatto con l'amico sciatore, fa mostra di tutte le sue civetterie, dalle austere e abbacinanti distese, alle cadute, agli spruzzi, agli spolverii più impercettibili. Uno stupendo itinerario da sci per seguire non so quale storia, con trovate umoristiche inedite e attraenti. I due sciatori, mezzo dentro e mezzo fuori da una finestra, bloccati dalle loro lunghe ali, l'emersione fantastica degli sci da una buca di neve e tante altre invenzioni e ghirigori e capricci danno una umoristica umanità a questa candida e irreale materia. Si esce con le vertigini e con la sensazione di aver bucato l'afa della sala domenicale, proprio come la protagonista, che emerge col suo viso furbo da un gocciolante foro di neve.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, RITMO CINEMATOGRAFICO, «Radiocorriere», 10/1933, p. 15 (fuori rubrica)

Ognuno sa il valore del tempo nello svolgersi degli atti della vita di ogni giorno. Invecchiare non è un'operazione arbitraria e ringiovanire è una favola che nessuna macchina cinematografica rende concreta. Il teatro ha in parte sovvertito questi limiti. Anni e magari secoli possono passare dal principio alla fine di un'opera, ma si richiedono divisioni arbitrarie in quadri per compiere questa magica operazione.

Tutt'al contrario, al cinematografo, non soltanto il tempo delle azioni diverse si può scegliere come ci conviene ma, ciò che è veramente importante, il tempo di un'azione qualsiasi è regolato esclusivamente dalla volontà del regista.

Il regista può far percorrere ad un'automobile chilometri e chilometri in pochi secondi, come fanno, a delizia dei ragazzi e dei popoli giovani, i films d'avventure, di battaglie, di inseguimenti, di gangsters; oppure può fermare un passo che discende da uno scalino per lenti momenti e gravarlo di tutto il suo peso doloroso, come fa Pabst nella discesa dei portatori del morto in "Atlantide".

L'«accelerato» e il «rallentato» portano all'esasperazione, al grottesco, all'assurdo questa possibilità.

René Clair della primissima maniera, in ENTR'ACTE, fa fuggire un funerale rapidissimamente, a ritmo di tempo sempre più veloce, e certi documentari fissano il gesto di una mano nell'aria, spogliandolo di tutta la sua elegante praticità, fino a donargli un gratuito movimento che si trasforma in ghirigoro, in capriccio, in incanto.

Il tempo del cinematografo, come accade per lo spazio, non ha dunque riferimento con la realtà fenomenica, ma è un tempo del tutto immaginario. È il tempo della favola. Quello che il regista ha prescelto, non per dare allo spettatore una realtà veduta, ma una realtà frugata in simboli

visivi, sempre più profondi, rievocata in ritmi nuovi, dipendente soltanto dalla sua forza e volontà di creatore. È con questa potenza di creare nuovi valori di tempo, cioè di creare quello che suol essere chiamato ritmo cinematografico, che il regista si libera dal peso della macchina ed entra nel regno dello spirito. Anzi, in certo modo, conoscendo perfettamente il valore della macchina, invece di essere dominato dal suo strumento, lo domina a tal punto da valersi di tutte le sue possibilità per cogliere costruzioni spirituali di nuova bellezza.

La continua ricerca in tutta la realtà, il continuo ritrovamento, con valori di tempo e di spazio adeguati, della forma più espressiva dell'azione è, come lo definisce il Giovannetti, ciò che in linguaggio tecnico si chiama il «montaggio del film», cioè la sua definitiva costruzione in immagine.

Si tenga presente questo concetto: «montaggio di un film», che indica, con un'orrenda locuzione, come spesso accade, l'atto più delicato e sensibile, l'atto creativo, il sortilegio dell'arte.

Come ogni poesia, ogni musica, ogni opera d'arte ha un suo ritmo diverso e inequivocabile, così diverso e inequivocabile è il ritmo di ogni film riuscito.

Il ritmo di René Clair non è quello di Pabst, il ritmo di Stroheim non è quello di Mamoulian.

Ogni artista può modificare il suo ritmo nelle sue diverse opere. René Clair, che in ENTR'ACTE si vale delle più ironiche e imprevedute risorse del ritmo rallentato e accelerato, spettacoloso, umoristico, funambolesco, in "A me la libertà" si serve di un ritmo più largo, più premeditato, più costruttivo.

Tutti hanno sentito parlare del cosiddetto «montaggio all'americana». È chiaro che non esiste un montaggio all'americana, se non come vaga e generica indicazione che si può cogliere perché la creazione cinematografica americana, anche in rapporto al rigorosissimo controllo industriale, presenta carattere di una compattezza stilistica più chiaramente riconoscibile che in qualsiasi altro paese.

Il montaggio all'americana, per gli elementi drammatici e in ogni caso per gli effetti d'imprevisto, che sono alla base delle due più gloriose categorie di films americane, le films comiche e le films d'avventure cosiddette «Western», tende a cogliere, nelle infinite possibilità espressive, quelle che, per essere più perentorie e incalzanti, appunto meglio si confanno a questi fini.

Pensate, per citare un esempio elementarissimo, un eroe in una foresta che sta per essere ucciso dai nemici. Una pattuglia di salvatori si avanza lontano, al galoppo, per salvarlo; la vittima è già legata al tradizionale albero, dove si appuntano le rivoltelle spianate.

Arriverà a tempo la pattuglia? Non arriverà?

Questa incertezza affannosa è ottenuta col riprodurre alternatamente la scena dei salvatori al galoppo e la scena della vittima, in una successione di tempi sempre più serrati, in modo tale che, con la progressiva accelerazione delle due visioni, sempre più accorciate, si esprima l'angoscia che si deve continuamente intensificare fino all'attimo dello scioglimento.

L'illustre regista armeno Mamoulian, di cui avranno visto "Il dottor Jekyll" e "Le vie della città", è un maestro nell'arte del montaggio rapido, serrato, senza divagazioni. Nel "Dottor Jekyll" e, assai più, nelle "Vie della città", si ha un senso di un ritmo dove nulla è superfluo, dove ogni immagine tende al suo giusto fine, che è, nella ridda rara e precisa di avvenimenti, l'espressione di questi gangsters d'acciaio, pronti a tutto, immediati e definitivi come i proiettili dei loro revolvers.

Altri autori hanno un ritmo e quindi un montaggio del tutto diverso.

Tutti conosceranno "Atlantide" di Pabst. Qual è il ritmo che Pabst ha prescelto in quest'opera, in cui dovevano rievocarsi in una grave pienezza il senso della voluttà, della morte, del deserto? Appunto un ritmo lento e solenne, come immerso in un'atmosfera di magia e di sortilegio.

Tale ritmo, per la sua stessa natura contemplativa ed estetizzante, non ha trovato il consenso della folla. Tanto è vero che nelle edizioni che io ho avuto occasione di vedere, dopo la prima

presentazione, è stato soppresso un episodio caratteristico e quanto mai significativo ai fini del montaggio di questo autore: la discesa del portatore del morto lungo la scalinata. Per dare tutto l'incubo di questa discesa, Pabst ha creato un tempo più lento del reale, in cui ogni passo pareva sospendersi in un silenzio d'eternità.

Naturalmente non è detto che ogni ritmo debba considerarsi legittimo, come ogni film non è un'opera d'arte, anzi...

Ricordo di aver visto ultimamente in "Armata azzurra", dove la vita degli aeroplani e il loro fantasioso trasvolare, confusi al volo dei colombi, dà realmente la commozione di un momento della realtà colto e trasfigurato, un curioso rallentamento di montaggio.

L'eroe caduto sulle montagne ghiacciate deve essere salvato. Per un tempo cinematograficamente inspiegabile assistiamo a preparativi, a scene che ci distraggono, a diversivi che ci fanno dimenticare il disgraziato sospeso in cima alle vette e, per di più, in un'allarmante posizione.

Che fa quel povero eroe? Ogni angoscia scompare tuttavia dal nostro animo. Se il regista l'ha dimenticato, vuol dire che quel signore starà benissimo. Certamente così sospeso starà a godersi il panorama.

Enzo Ferrieri

Enzo Ferrieri, Novità dello schermo [Camicia nera; Somalia; I ragazzi di Mussolini], «Radiocorriere», n. 14, 2-9 aprile 1933, p. 15

Del film "Camicia nera" si è già largamente discusso in questo giornale in rapporto al suo significato politico, sociale ed umano come documentario di vita italiana e di ricostruzione dal 1924 al 1932. D'altra parte i suoi valori cinematografici non possono essere disgiunti da questo carattere essenziale. Esso domina troppo perentoriamente la materia, tanto che la contaminazione fra il documento e l'intreccio fantastico è continua e indissolubile. Non

ritorneremo dunque sull'argomento, se non per constatare una volta di più la forza evocatrice dell'immagine in confronto alla narrazione scritta. Nello spazio di poco più di un'ora, capitoli di storia, vicende eroiche, sovvertimenti di popoli e di nazioni passano davanti ai nostri occhi con una immediatezza, che al rigore della realtà unisce la persuasione del tono e dei punti di vista opportunamente scelti dal Forzano. Il quale ha fatto bene a valersi di collaboratori trovati nel popolo e digiuni di scuola e di artificio. Sempre più si fa viva la tendenza a consegnare al regista la responsabilità di tutto quanto avviene sullo schermo. Questi protagonisti, che hanno dato il contributo di gesti e di movimenti non preoccupati e liberamente adattabili ai propositi dell'autore, confermano come il cinematografo possa trarre appunto dalle masse anonime e dagli attori inediti una nuova e commovente freschezza. Il piccolo figlio del fabbro trova alcune delle note più caratteristiche del film.

Tuttavia la maggior potenza di evocazione sta nelle scene collettive, dove eserciti di uomini, spogliati quasi dei loro particolari più pratici, si muovono sospinti da forze superiori e il ritmo cinematografico, senza barriere di spazio e di tempo, trova nella stessa confusione degli avvenimenti l'espressione di quella fatalità di eventi, che dal '14 al '32 hanno rinnovato l'Italia. Bellissime soprattutto le scene che concernono la bonifica delle Paludi Pontine. Qui le macchine e la terra stringono, sotto gli auspici del cinematografo, una impetuosa amicizia e ci danno in un linguaggio modernissimo il panorama suggestivo di forze di oggi, che, sospinte da uno spirito dinamico e ordinato, rinnovano, in una specie di immensa e panica visione, spazi caotici ed eternamente disertate regioni.

Questo film "Somalia" è un'autentica primizia. Dato in visione a Roma e successivamente a Milano al Cine-Convegno, esso raccoglie e sintetizza, sull'itinerario di un viaggio di S. E. Lessona nella nostra colonia, panorami di natura e di operosità umana, visioni di lavori coloniali, di culture, d'usi e costumi su sfondo di boschi, d'acque correnti, di praterie. È, insieme, affermazione di ordine e di forza italiana, documentario coloniale, e, quel che interessa

i cineasti, opera d'arte. Come affermazione italiana, ci dà prima di tutto un risultato sintetico: l'entusiasmo col quale i nostri rappresentanti sono accolti in ogni parte del paese. Poiché i signori negri hanno l'eccellente abitudine di manifestare questo entusiasmo, appena liberi dalla vigile disciplina che ora li regge, con «fantasie» e balletti pittoreschi, si succedono nel film continuamente scene di lirica esplosione, con battimenti ritmici, con coreografici girotondi, con salti e lazzi e mimiche frenetiche.

Un altro effetto gradevole è dato dalla lealtà della visione. È raro che per mostrarci un coccodrillo vero, lo schermo non mobiliti dozzine e dozzine di coccodrilli addomesticati, o magari addirittura con la testa di gomma o di cartone. Qui c'è un coccodrillo solo, che dà gli ultimi guizzi impressionanti fra un cerchio di negri, che ad ogni guizzo si agitano, si sbandano: ma è sufficiente per farci sentire il peso pauroso, il pericolo, la dinamica mole di questo bestione. La stessa lealtà visiva ci mostra tutta la varia fauna, che ci sfila dinanzi: elefantoni immensi, le solite amiche zebre e gazzelle, ippopotami, cammelli. È bello vedere questo mondo a 9000 chilometri dal nostro paese, inquadrare i suoi elementi nativi in un ordine e una disciplina che ci si presentano sotto il simbolo della nostra bandiera sventolante e fra due ali compatte di camicie nere. Altri spettacoli da ammirare: le grandi saline, le coltivazioni a perdita d'occhio, i trasporti di banani, che ci offrono una delle più riuscite visioni del film; un lucido negro, con sulle spalle un grappolo di centinaia di frutti e poco di poi un'immensa distesa dove i grappoli sono disposti in fila come una favolosa prateria. Un terrificante sicomoro ci è mostrato da diversi punti di vista, e ci fa pensare al crollo vulcanico che la sua morte rappresenterebbe.

L'accompagnamento musicale è dei più felici: curiose mescolanze della musica al frusciare delle acque di un fiume; della musica agli urli degli animali, nelle numerose adunate di bestiame, creano effetti vivaci e suggestivi. Come resultano efficaci le voci contrastanti dei negri, sullo sfondo di alcune concise didascalie. Un documentario che è insieme testimonianza

di lavoro e di arte e, dappertutto, tenuta con gusto e riserva, come in sordina, sui valori, sugli uomini, sulle opere, la presenza dell'Italia e della sua influenza ordinatrice.

Un'altra opera italiana, che rappresenta una geniale sostituzione del linguaggio cinematografico, tanto più vivo e suggestivo, al segno tipografico, è il film "I ragazzi di Mussolini" inaugurato dall'Opera Nazionale Balilla di Trieste a documentare efficacemente la complessa e svariaticissima sua opera nell'anno X. Documentario giovanile di forza, di entusiasmo, di fede, di solido inquadramento in ogni campo. Il film è diviso in due parti, che comprendono, disposte con ordine, le più varie forme di assistenza: provvedimenti agli infortuni, cure mediche, provvedimenti igienici, colonie idroterapiche, sport, bensì applicati collettivamente, ma anche intesi a creare, secondo le attitudini, maestranze varie e preparate. Questi innumerevoli ragazzi si vedono temprare le loro energie in ogni genere di esercitazioni all'aria aperta, si raccolgono in squadre, prendono vigore e salute in esercizi, in corse, in cavalcate, in sfilate e ritraducono gesto e movimento poi con accorto sincronismo, che ha veramente la bellezza di una costruzione meditata e ben preparata. Da ogni legione e da ogni reparto si vede svolgere anche una attività complessa con campeggi, marce notturne, crociere a remi, esercitazioni tattiche. Tutto un mondo in marcia verso una nuova armonia di corpi e di spiriti. Più che un documentario, una prova di vita, un'indicazione suggestiva di un'opera precisa, varia, tenace e dei suoi risultati raggiunti.

Enzo Ferrieri

Enzo Ferrieri, Favole e films [Le avventure del principe Achmed], «Radiocorriere», 15/1933

Tra i films d'eccezione, "Il principe Achmed" di Lotte Reiniger, che per la prima volta si vede ora in Italia, è certamente il più eccezionale ed insolito. Prima di tutto perché i suoi protagonisti non sono né Greta Garbo, né Mickey Mouse, non appartengono cioè né al regno dei divi in

carne ed ossa, né al regno dei divi disegnati! Tutto il film è fatto soltanto di «silhouettes», pazientemente ritagliate. Ognuno che abbia pratica di cinematografia può misurare la portata di questo spettacoloso [testo incerto] «silhouettes». Certo il film di Lotte Reiniger è per me un film incantevole, e confesso m'ha fatto ripensare a tanti piccoli e grandi problemi, che il cinematografo puntualmente ci ripropone. Esso non ci dà quella sensazione di precarietà, di vita della giornata, che è finora l'argomento più persuasivo di chi è restio a considerare il cinema della natura incorruttibile dell'arte. Può darsi che “Il Principe Achmed” non invecchi, perché gli abiti dei maghi e degli eroi sono di tutti i tempi, a differenza di quelli di Joan Crawford. O perché la singolarità della sua tecnica, che non ha avuto svolgimenti e non sottostà ad altri confronti, le assicurano un'eterna gioventù. Ma può anche darsi che ci ricordi quel che Anatole France e Gordon Craig dicevano, partendo da diversi punti di vista, sul teatro delle marionette in confronto al teatro degli uomini. Proprio la certezza della loro «non umanità» era la loro realtà più sicura. La favola che il principe Achmed ci racconta è di farci credere nel fantastico e nell'avventura. Se è vero che essi vivono soltanto nell'immaginazione di chi li accoglie, dobbiamo alla Reiniger due ore di confidenze coi maghi e con le principesse del mondo più autentico.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, Novità dello schermo [Acciaio], «Radiocorriere», 16/1933 (rubrica Novità dello schermo)

REGIA DI RUTTMANN, SOGGETTO DI PIRANDELLO, CON LA COLLABORAZIONE DI MARIO SOLDATI.

Ci sono in “Acciaio” alcuni momenti, in cui soluzioni irreparabili trovano una espressione adeguata e suggestiva, come quando, all'improvviso, dopo il ballo di Mario e di Gina, opportunamente, e immediatamente, scoppia sullo schermo il litigio fra i due rivali. La visione

della giostra, immobile e silenziosa, dopo il giocondo fracasso di prima, o del cancello, che lentamente si chiude, sul ritorno di Mario, hanno la stessa forza di rievocazione. Sono i momenti in cui la presenza di un autore è più sicura e più esplicita. E sono anche i momenti che si ricordano di più. Poiché in complesso, a una prima visione, il film, pur nel suo severo svolgimento, appare disequilibrato e qualche volta generico. Per afferrare quel senso sinfoniale, in cui dovrebbero fondersi i diversi temi: il lavoro dell'Acciaieria, le competizioni sportive, e l'aneddoto della rivalità fra i due operai, bisogna ripensarci su e farsi molto aiutare dall'eccellente musica di Malipiero. Se no, questi temi restano disuniti e anche stilisticamente contraddittori. Il contributo più vivo, è dato senza dubbio dalla fantasiosa, lancinante, ossessionante, e antidocumentaria visione delle Acciaierie. Ruttmann risuscita con macchine e fiamme e uomini reali un poetico inferno meccanico, in cui i guizzi di fuoco, i rimbombi, i boati, le masse che cadono sui blocchi scintillanti perdono ogni riferimento pratico e si confondono a consegnarci il più irreale dei caos insieme disciplinatissimo e primordiale. Il flettersi e il contorcersi delle sbarre, che escono dal fuoco, scrivono, questa volta, per davvero, a caratteri di fuoco, una delle più belle pagine di cinematografia inequivocabilmente pura. Questa visione delle Acciaierie è assai bella e ha il solo torto, agli occhi della folla, di essere troppo insistente, di seguire un tempo, che nella sua agitata lentezza, risponde sì al ritmo epico del film, ma che contrasta e interrompe la modesta, in tutti i sensi, e allettante storiella di Mario e di Gina. La quale, per inquadrare il suo significato umano nella grandezza di questa legge di lavoro e di competizione, è troppo vaga e senza carattere.

Le gare sportive, che dovrebbero rappresentare un altro aspetto di questa stessa legge, sono così povere di elementi vitali, che ci vuol fatica a tollerare la loro insistenza, indispensabile a una certa economia stilistica del film. Nell'Acciaieria il reale diventa irreale e poetico, anche se insistente, qui rimane reale, anzi realistico. Non basta l'ebbrezza di velocità e di battaglia che di quando in quando domina lo schermo, a riscattarlo da questa opaca materia. Finalmente

alcune scene sono senz'altro stonate, come quella del padre del morto, che interrompe, con un buffo «facciamola finita!» un motivo equilibrato fra la desolata irritazione della ragazza e la mormorazione curiosa del paese. La corsa di Isa Pola per lo stradone polveroso in cerca di Mario, che le sirene delle Acciaierie e la folla dei compagni ricondurranno a un'antica fedeltà di lavoro, francamente ci dispiace. Ci restano da ricordare le acque, cantanti, scintillanti da ogni parte, belle troppo e troppo pittoresche anche per il loro proposito. Ci siamo fermati a segnalare quelli che, a nostro parere, sono i punti più deboli del film, appunto per la serietà con cui quest'opera è stata immaginata e condotta a termine. Essa è in ogni caso, la più bella battaglia della «Cines». Può darsi che, rivista con più agio, riveli meglio quell'unità e quel ritmo di disciplina appassionata e feroce che porta gli atti dominanti del film: il lavoro, l'amore, il piacere sportivo, a raggiungere talora il tono di una musica solenne. A tutta prima gli elementi più cari a Ruttmann, tutti quelli che compongono la sinfonia delle macchine, non trovano accordo con le annotazioni umane e felici di tante piccole scene di ogni giorno. Il bersagliere piumato, è, sì, vivo e concreto, come lo sono certi atteggiamenti di Isa Pola, come lo sono i pittoreschi spolverii delle acque. Ma il loro matrimonio, con quel visionario stupendamente allucinato di Ruttmann, è un matrimonio forzato. Ruttmann resta il poeta dell'exasperazione e del fantastico. Distesa in un'opera di elevatissimo proposito, quest'exasperazione fa vedere il suo fondo di poesia, ma anche resta isolata ed ostile: tanto quanto basti perchè l'eccellente pubblico se ne dolga. Ma quanto è necessario perchè ACCIAIO resti uno dei pochi film che si ha piacere di rivedere.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, Festival cinematografico, «Radiocorriere», 19/1933

Fuori rubrica.

È bene dichiarare subito che il Festival ha ottenuto, artisticamente, risultati eccellenti, se in quindici sere, e non ostante i propositi commerciali insiti nel carattere stesso dell'Istituto organizzatore, la «Fiera di Milano», ha potuto mostrarci almeno quattro «films», “L'oro dei mari” di Epstein, il “Don Chisciotte” di Pabst, “Anna ed Elisabetta” di Wysbar e “Otto ragazze in barca” di Erick Waschneck, di indubbio valore. In un articolo precedente ho avuto occasione di ricordare le opere che si sono proiettate nella prima settimana. La seconda è stata però quella che ci ha mostrato le opere maggiori. Una di esse, “Anna ed Elisabetta” di Wysbar, è per me decisamente la più significativa, insieme, per altri aspetti, con “L'oro dei mari” e ad esse dedico una nota particolare. Il “Don Chisciotte” di Pabst mi ha deluso. Opera che si leva subito nel soggetto, nel tono, nelle belle fotografie, dalla folla dei «films», resta tuttavia intellettuale e legata al testo letterario. Anche prescindendo dal canto di Chaliapine, che arriva sempre senza alcuna logica, a dire «statemi a sentire», il complesso è troppo caricato e di cartapesta per essere adeguato al “Don Chisciotte” tradizionale e troppo vincolato ad esso per ottenere quelle deformazioni favolose, che potevano dargli un tono cinematografico. È del melodramma e non del cinematografo. Qualcuno ha notato in altre occasioni che questo accenno al melodramma non è legittimo, perchè il cinematografo ha ben diritto di darci una rievocazione melodrammatica. Non la penso così. Anche una commedia può essere cinematografata, ma resta una commedia. Melodramma e commedia possono divenire del cinematografo, quando siano intuiti e concepiti secondo un'economia differente da quella del palcoscenico, ma allora non sono più nè melodramma nè commedia, e possono diventare dei buoni «films». “Don Chisciotte” non mi pare tale, anche se la scena di Sancio sballottato in aria e più la stupenda scena dei «mulini a vento» restino una delle più belle rievocazioni cinematografiche.

“Otto ragazze in barca” di Waschneck è un «film» delizioso. Ho il sospetto che contribuiscano a darmi quest'impressione le otto ragazze, che sono poi sedici, e soprattutto la squisitissima Karina Hardt. È il solito pensionato tedesco, il «Club delle rondini di mare», dove tante belle

giovani si allenano, con ritmo d'inferno, da vera bolgia dantesca, agli esercizi ginnastici e particolarmente al nuoto e al remo. Acque, bei corpi, risate, salti, capriole: c'è tutto perchè lo spettatore si rallegri. Una storia d'amore, che dovrebbe essere quasi tragica, ma che si contenta di brevi malinconie e del più lieto fine, s'intreccia su questo sfondo d'incanto. Il «film» è perfetto come garbato idillio sull'acqua. Avrebbe forse potuto essere qualche altra cosa, se il dramma di Christel fosse stato approfondito.

Il Festival non ha rivelato nuove tendenze e, semmai, ha riconfermato caratteri e orientamenti di autori e di Paesi: ma il fatto di mostrare tanti «films» riuniti, ha concesso di valutarli in modo assai più probativo. “Don Chisciotte” non muta la fisionomia di Pabst: è un'altra faccia del suo anelito a qualcosa di irraggiungibile ed assurdo. Che “Rome-Express” con le sue vicende poliziesche, o “Il re della giungla” con la sua rievocazione di un lion-man che si mescola in modo tragi-comico alle vicende degli uomini civili, siano di marca inglese, o che IL A ÉTÉ PERDU UNE MARIÉE nella sua aria di René Clair alla buona, o peggio, “Sa meilleure cliente”, fotografia di una commedia piena di trovate pochadistiche squisite, sia roba da Francia, è perfettamente legittimo. In tutto questo niente di nuovo. Però “Rome-Express”, di una tendenza nota, ci offre un frutto riuscitissimo. “Otto ragazze in barca” rappresenta, nel tono dell'idillio di cui tanti esempi si hanno nel «film» tedesco, un passo innanzi. Quest'opera, contrariamente a quel che ho sentito dire, non ha alcuna somiglianza con “Ragazze in uniforme”. Non basta avere in comune una camerata, dove dormono delle belle ragazze, perchè due opere d'arte siano paragonabili. Là, figure concrete s'intrecciavano secondo una logica che tendeva rigorosamente a un fine preciso: Manuela era la vittima di un ordinamento sbagliato e di un clima irrespirabile. Qui niente si deve approfondire: tutto è vago e musicale: le acque e i riflessi splendono, come la grazia di Christel: tutto è armonico e lieve. Ma è certo che questo «film» ci ha offerto, di un atteggiamento noto nella cinematografia tedesca, il suo risultato più felice. “Anna ed Elisabetta” è come dirò il «film» più rappresentativo. Anch'esso è tedesco. La Germania ha

dato a questo concorso il contributo più interessante. Del solo «film» italiano presentato, “Ti amerò sempre”, di Camerini, avremo ampia occasione di parlare appena questo «film» sarà proiettato nelle nostre sale.

Dalle prime sere alle ultime il Concorso ha attratto folla sempre più numerosa. Tale folla non ha dimostrato, in genere, discernimento preciso. “L'oro dei mari”, di Epstein, cioè il «film», per certi aspetti, più significativo, ha attratto un pubblico esiguo. Grandissima folla è accorsa invece a “Don Chisciotte”, attratta dalla fama di Pabst, uno dei pochi registi di cui lo spettatore riconosca il nome. Altrettanta folla è accorsa a “Otto ragazze in barca”, sia per l'opportuno, quanto falso, richiamo dell'analogia con “Ragazze in uniforme”, sia per la bella sfilata di ragazze che i manifesti additavano allo spettatore. “Anna ed Elisabetta” ha pure attratto grandissimo pubblico, perchè la Wieck e la Thiele, protagoniste di “Ragazze in uniforme”, suscitano la più intensa curiosità. Richiami, in genere, esteriori. Tuttavia, una volta attratto nella sala, il pubblico offre una certa reazione. Mentre si diverte senza riserve al più falso cinema, rappresentato dalle commedie e pochades francesi e tedesche, tuttavia, alla fine non le applaude. E mentre dichiara un «mattone» “Anna ed Elisabetta”, sta a guardare dal principio alla fine, con un'attenzione acutissima che manderebbe in visibilio l'unanimista Romain, e alla fine scoppia in un applauso. Questo non toglie che un'attenzione quasi altrettanto viva prodighi poi al “Re della giungla”, perchè gli elementi pittoreschi e drammatici, per esempio nell'incendio al circo, anche se coinvolti, come complici non necessari, in mille delitti cinematografici, gli davan apparenza di bellezza. Nell'insieme ritengo che anche il gusto del pubblico abbia tratto giovamento da tanti «films» riuniti e dalla guida informativa, con cui ogni «film» era illustrato. Il pubblico vuole, prima di tutto, divertirsi: ma esprime poi un giudizio che è indipendente da questo particolare desiderio. Tanto più giustamente lo esprime quando, come in questo caso, si trova in un clima favorevole e con solleciti uscieri che gli offrono

all'uscita una scheda da riempire. Allora anche il pubblico pensa che il cinema può essere, alla fine, un'opera d'arte, e, per cinque minuti, cerca di giudicarlo come tale.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, Cinematografo di... commedia, «Radiocorriere», 21/1933, p. 14

Fuori rubrica.

Si sa che, a quel che dicono gli esperti, il gusto del giorno sarebbe rivolto a voler vedere sullo schermo certe commedie rosa a lieto fine, dove la vicenda s'insegue senza scosse sul ritmo di musiche facili, «orecchiabili», e con una cantatina che la stella o il primo attore regalano per soprappiù, e dovrebbe diventare, per ogni film, la canzone di moda. Su questo schema si sono inventati i capi d'opera che hanno avuto più largo successo nelle ultime stagioni. Non si deve credere che questo sia avvenuto soltanto in Italia. Tutt'altro: i paesi tedeschi ne sono invasi. La Francia riprende al cinematografo la sua tradizione pochadistica e la condisce con qualche po' di pepe inventato da René Clair. Si può osservare che il film tedesco di questo genere può contare sopra maestranze di livello superiore. Non grandi attori, ma falangi variate di buoni attori disciplinati, esperti nel mestiere, che conferiscono all'opera una certa dignità. La Francia conta sulla sua arguzia, sul suo spirito, che, legittimo o no, qualche attrattiva può avere anche al cinematografo.

D'altra parte la giovane critica, fissa che il cinematografo dev'essere cinematografo, non vuol saperne di ricordi di teatro. Comincia persino a prendersela con Charlot, per quel tanto che può aver recato di teatrale sullo schermo, nel suo stesso singolare divismo e in tanti svolgimenti delle sue opere. Io non ho repugnanza per alcun «genere», purché raggiunga il tono conveniente. Ho appena finito di ammirare “L'oro dei mari” di Epstein, magnifico film che, secondo gli intransigenti, dovrebbe essere bollato di letteratura. “L'oro dei mari” pecca certo di gusto letterario, ma, salvo qualche visione, raggiunge un'intensità di rievocazione che non

so perchè non dovremmo accettare, sia pure come apporto di carattere eccezionale. Ho poi fatto di peggio; mi son permesso di divertirmi a “L’innocente del villaggio” e a “La sua migliore cliente”, due autentiche commedie trasportate sullo schermo. Per quest’ultima però la mia coscienza è tranquilla. Non c’è dubbio che si tratta di una solita pochade francese a cui la risata della Popesco, così strabiliante, non gli conferisce nessun passaporto cinematografico. Ma ci sono alcune scene rigorosamente cinematografiche: tutta la descrizione dell’Istituto di bellezza, col suo carattere vorticosamente caricaturale è un’invenzione ortodossa. Lo stesso può ripetersi per altre commedie. In “Hallò Parigi, hallò Berlino!” ci ricordiamo tutti quella abusatissima visione di un mondo telefonico — presente anche in “Telefonista”, ecc. — colto con ritmo cinematografico. E il giro turistico per le città, sempre in “Hallò Parigi, hallò Berlino!” è, sotto ogni aspetto, eccellente. Per cercare testimonianze, in casa nostra non mancano, anche nelle commedie italiane, riferimenti cinematografici. “Il labirinto di Villa Paradiso”, l’itinerario circolare del motoscafo in “Sette giorni cento lire” e parecchi altri. Si tratta, in sostanza, di particolari inseriti, a ragione o a torto, in opere concepite con altro ritmo, e spesso con nessun ritmo, ma secondo altre esigenze.

Ci sono poi opere ammirabili, che, dal punto di vista pratico, hanno, per piacere al pubblico, quasi tutti i requisiti delle commedie, e che sono invece concepite secondo lo spirito del cinematografo, non nei particolari, ma in tutta la loro impostazione. Ognuno pensa a René Clair. L’avanguardista René Clair non esita, proprio nel momento in cui più intensa è la reazione critica contro l’intrusione del teatro nel cinematografo, a sceneggiare dei veri vaudevilles: “Il cappello di paglia di Firenze”, “I due timidi” e più tardi lo stesso “Milione”. Ma la materia si trasforma nelle sue mani: gli effetti comici si ottengono in modi cinematografici. Il tecnico non si lascia sfuggire occasione per far «brillare» la trovata dell’artista. L’humour diventa ombra, luce, gag; ogni unità si capovolge, le scene si distendono in un tempo nuovo e il teatro diventa cinematografo. È tutto qui. Non c’è ragione che si debbano

condannare quei «contenuti» cari alle platee, che applaudivano tre atti di battute comico-sentimentali. Ma il contenuto deve esprimersi cinematograficamente. I modi sono infiniti, come infinite le trovate di una fantasia creativa. Tutto si presta a trasformazioni e rievocazioni, che possono avere cittadinanza sullo schermo. Così, senza bisogno di preoccuparsi, di per sé i risultati ci riconsegneranno quel tanto di irreale, di favoloso, di imprevisto, che non può assolutamente essere sottratto al cinematografo. Il pubblico stesso, che fra poco avrà nausea di un teatro fotografato, i motivi del quale ripudia sul palcoscenico, si stupirà di divertirsi a una materia vecchia e nuova, a qualcosa che è diventato diverso, che è sì comico, sentimentale, cantabile, divertente, fin che si vuole, ma che risuscita in movente, in tempi, in spazi non ancora esplorati. Il cinematografo di commedie potrà contentare la «cassetta» e anche l'arte, perchè le commedie saranno diventate cinematografo.

ENZO FERRIERI

**Enzo Ferrieri, Novità dello schermo [i film sperimentali], «Radiocorriere», 24/1933
(rubrica Novità dello schermo)**

Su Entusiasmo (Pasinetti, G.U.F. di Venezia), Ritmi di una grande città (Damicelli) e Fonderie d'acciaio (Magnaghi-Camisa, G.U.F. di Milano).

In omaggio alle direttive dell'on. Starace cominciano a sorgere e a svolgersi raggruppamenti di giovani universitari, cultori del cinematografo, che creano i primi «films» sperimentali. Questa volta l'aggettivo non ha alcun significato di ricerca raffinata ed elegante; vuol dire semplicemente: prova, tentativo, entusiasmo, atto di fede. Non per niente uno dei «films» realizzati dal G.U.F. di Venezia, sotto la direzione di Francesco Pasinetti, operatore Mario Damicelli, ha per titolo appunto “Entusiasmo”. Ci racconta il direttore che il «film» è stato girato in 16 giorni per gli esterni e in 4 pomeriggi per gli interni, che la signorina Nina Simonetti, protagonista, è stata scelta fra 270 concorrenti, che i signori Rocchetti e Bressan,

attori principali, sono studenti di Venezia. Il «film» è gradevole, concepito con saldezza, senza inutili divagazioni, semmai con troppa monotonia di toni. La seconda parte è assai meglio riuscita per la più allettante varietà delle vicende. La Simonetti, ben diretta, agisce con misura e usa discretamente della sua bella maschera. Potrà certo far bene se manterrà l'incanto della sua semplicità.

Il «film» “Ritmi di una grande città” del Damicelli presenta un interesse che per noi, se non per il merito dell'autore, sarebbe stato anche più vivo se altri non avesse creato brevi «films» che rievocano toni e situazioni analoghe. “Rien que les heures” di Cavalcanti, per esempio, presenta motivi identici a quelli che si trovano nelle ore notturne di questi Ritmi. La folgorante esibizione pubblicitaria di una città notturna, confusa con le immagini delle danzatrici dei «tabarins» appartiene proprio a quest'ordine di motivi. Ma poiché è certo che il Damicelli non conosceva questi «films», fugacissimamente apparsi in sale private, la coincidenza non è che una testimonianza della loro vitalità. Il difetto più esplicito di questa breve opera sta nel fatto che il suo ritmo è arbitrario: non si svolge secondo una precisa necessità, cosicché il «film» potrebbe continuare altrettanto legittimamente per un'ora anziché per 18 minuti. Come avviene di molte architetture novecentiste, non vi è un preciso principio e una precisa fine: vi è invece un moltiplicarsi di immagini incatenate fra loro da una fantasia intelligente ed attenta, ma gratuita e senza ingegnose ispirazioni. Bello il raffronto fra gli uomini che mangiano al ristorante e i cavalli, col muso nelle dispense attaccate ai loro colli. Bella l'immagine di quello spettatore issato nel caotico inseguirsi delle figure danzanti. Belli molti particolari di macchine e di uomini cordialmente intrecciati nel vivere di una città dal mattino alla notte. Ma eccessiva la farragine [?] di cose costrette a stare insieme più da una complicità esteriore che da un vincolo intimamente sentito. Ad ogni modo il Damicelli è un giovane di sicure qualità.

“Fonderie d'acciaio” di Magnaghi e Camisa del G.U.F. di Milano, operatore e fotografo la signora Eva Weingartner, è un «film» documentario, che riproduce il lavoro di una fonderia.

«Film» bene inquadrato in una chiara successione di opere, fin troppo privo di didascalie, all'effetto culturale e tecnico, ma suggestivo e interessante. Esso ci insegna qualche cosa e prima di tutto che il cinematografo, oltre essere cosa assai difficile può essere cosa troppo facile, se poggia sugli effetti che una macchina da presa raggiunge sempre quando sia collocata in un mondo di macchine, di riflessi, di ombre o di luci. Questa osservazione naturalmente non concerne il «film» dei due giovani autori, che si presenta altrettanto concreto quanto senza pretese, ma tende piuttosto a svelarci la facilità con cui altri «films» famosi ci presentano certe loro preclare situazioni. Con misura e correttezza Magnaghi e Camisa uniscono il lavoro ardente, esatto, tenace e rigoroso della fonderia con i mirifici effetti dei blocchi incandescenti, degli spruzzi di scintille, delle colate di fiamma. «Film» ben condotto che testimonia della perizia e delle serie attitudini degli autori.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, Novità dello schermo [film carcerario americano], «Radiocorriere», 49/1933, p. 23 (rubrica Novità dello schermo)

Un signore, accanto a me, commentava a precisi intervalli, con un giudizio laconico, ma con toni sempre più allarmanti: «Angoscioso, angoscioso». Se aggiungete che gli «o» erano incupiti alla genovese, vi renderete conto della gravità del monito, che di tanto in tanto risuonava nel silenzio della sala... Il film è veramente angoscioso; ma tuttavia avvince dal principio alla fine. Per chi si ostina a considerare il cinema come narrazione, avvincere lo spettatore è per un film senz'altro una qualità positiva. Il racconto vi è piano senza eccessiva retorica, sostenuto da un giusto uso di parlato: ci trasporta in un primordiale penitenziario americano, dove i forzati lavorano alla catena. È capitato in quest'inferno un giovane di molte speranze, uno di quegli esemplari fatti apposta, in America, per diventar miliardari per poco che la fortuna conceda loro la sua amicizia. Invece, per un equivoco, il giovanotto è condannato ai lavori forzati.

Lavori aspri, cibo miserabile «che a girare tutti i penitenziari d'America — commenta un vecchio habitué — non ne troveresti di meglio, e a girare tutto il mondo non ne troveresti di peggio». Maltrattamenti, punizioni. Una vera campagna in piena regola, contro questi ergastoli patriarcali! Un bel giorno il giovanotto riesce a fuggire. Fugge traverso una foresta, dove il latrato dei cani inseguitori dovrebbe darci quel brivido di terrore che in altri films famosi ci dava così suggestivamente il tam-tam dei negri inferociti. Ma quel tam-tam era un suono così carico di spavento, di mistero, di cannibalesco e di musicale, che niente è riuscito più ad arrivarlo. Con una trovata, di cui Harold Lloyd ci ha offerto ben più gustosamente la parodia, egli riesce a respirare sott'acqua, a far perdere le tracce e a salvarsi. Un americano che si salva dall'ergastolo, con una fuga così pittoresca, non può che diventare un grand'uomo. Infatti l'evaso con rapide bracciate è in poco tempo capo di un'azienda di costruzioni. È ricchissimo. È quasi felice. L'America vendicata non dovrebbe più far altro che metterlo a capo di un movimento per l'abolizione degli ergastoli di tipo così poco novecentesco. Invece Eva lo perde, come altri ha perduto prima di lui. Una donna lo vuol sposare, minaccia di ricattarlo, lo sposa, lo tradisce e un bel giorno, quando stanco di lei egli osa gridarle: «Meglio l'ergastolo che vivere con te», veramente ella lo denuncia come evaso e all'ergastolo lo fa ritornare.

Per essere più precisi il film ha qui la sua pagina scandalistica. Perché egli torna in galera vittima di un trucco paradossale, attirato cioè dalla promessa che lo Stato vicino gli aveva fatto di condonargli la pena purché egli avesse consentito a fare per 90 giorni lo scrivano d'ufficio presso gli ergastolani. Promesse da marinaio. Lo Stato, appena afferra l'evaso, lo rimanda alle catene; cosicché dobbiamo assistere a un finale di vera fuga all'americana con inseguimento fra due macchine, lancio di dinamite, spari, morti, nastri di strada divorati da automobili paurosamente slittanti... Ma neppure la nuova fuga ci tranquillizza. L'evaso ha dietro di sé la visione della pesante catena, sul ritmo della quale i compagni levano al cielo le loro cantilene. Non riesce più a vivere, fugge quasi da se stesso, come se i cani lo inseguissero in eterno. E

neppure il volto di una donna nuova e sicura riesce a dominarlo. Film senza sorrisi; salvo qualche generico ritorno a schemi comuni, di una certa saldezza e concretezza di ritmo. Il proposito polemico prende vita in fatti legittimi. La ricchezza dei casi, di panorami, di tipi, fa sempre testimonianza di un agio spirituale e materiale, che è la prima garanzia di un cinematografo decoroso. Mille volte questo film disperato, che una sola «signorina dal livido blu» [frase finale corrotta nella scansione].

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, Novità dello schermo [Sinfonia del lavoro e della vita], «Radiocorriere», 52/1933 (rubrica Novità dello schermo)

SUL DOCUMENTARIO DI UBALDO MAGNAGHI.

Il Magnaghi lavora con tale entusiasmo e volontà di fare, che veramente il suo esempio dovrebbe essere suggestivo per i giovani cineasti italiani. L'amorosa attenzione con la quale commenta alcune scene, ne ricrea a parole il significato, schiarendosi in volto, come se guardasse una innamorata, fanno di lui certo il più appassionato dei nuovi registi. Ecco qua un altro film, "Sinfonia del lavoro e della vita", che viene ad aggiungersi alle "Fonderie d'acciaio" e a "Mediolanum". È un film di più larghi propositi, oserei dire fin troppo larghi, se la vita comprende tutti i motivi che stanno più a cuore ad ognuno! La prima parte si apre con temi di lavoro: decauville che trasportano materiali, volti d'operai ben più tipicamente umani di molti tipi del cinema, rotaie, macchine, disciplina intesa al fine comune di costruire. Si sente nell'aria la grande cinematografia russa, sulle orme della quale il Magnaghi si è mosso in questa parte. Un realismo che vorrebbe mascherare la presenza creativa del regista, se tale presenza non consistesse appunto nella scelta degli elementi di realtà, che tutti insieme si muovono in un ritmo nuovo. In molti quadri successivi — le bancherelle con quella curiosa visione delle «Marianne», la fiera carnevalesca — abbiamo dinanzi agli occhi, in realtà, volti e segni

caratteristici, veduti da un impensato punto di vista, a dare la sensazione del travaglio e della gioia di vivere. Questo tema che è dominante in tutto il film, dopo una parte direi patetica, nella sinfonia dell'autunno, dove veramente i begli alberi spogli pare abbiano imprigionato nei rami nudi tutta la luce dell'autunno, ridiscende in piazza con la sinfonia della strada e delle vetrine. Un orientamento diverso prende il film nella parte seconda, ove i motivi di vita e di morte meglio si specificano in scene precise: il latte, il macello e in piccoli sketches simbolici e suggestivi. Quel che ci è più determinato dalla limitazione del tema ci è subito tolto dal fatto che l'autore ha abbandonato la scuola russa e ha realizzato esperimenti di tipo cosiddetto d'avanguardia. Senonchè questo modo intellettualistico d'interpretare la realtà, se non aderisce perfettamente a un temperamento in tutto incline a visioni eccezionali, sa già di vecchio, nonostante il suo nome. La sorte di tutte le avanguardie è di diventare delle retroguardie. Così queste parti che meglio rivelano l'ingegno del regista e sono certo le più interessanti, in certi particolari vivi, nel loro complesso rievocano un linguaggio che già ci appare superato. Eccellente la danza delle bottiglie di latte, vere girls più candide ed eteree di quelle reali. Eccellente l'agonia nel macello con quei primi piani di tante gambe di buoi allineate come colonne di una strana costruzione umana e di una spaventosa disciplina. E forse più che tutto la morte [?] del toro, inseguito fin nello stralunare dei poveri occhi, che si alterna con la luminosa risata della fanciulla. Moltissimi temi proposti, svolti, ripresi e finalmente sintetizzati alla fine del film con 30 metri di pellicola, che comprendono 400 fotogrammi! Ho piacere di dire che nel film compaiono volti di donne e di bambini proposti, almeno come... materia ispiratrice, dal Cine-Convegno. Film più complesso dei precedenti, se da un lato rivela, a mio giudizio, alcune sproporzioni e disquilibri di ritmo, dà testimonianza di un regista che ora sa muoversi nella realtà, sia pure in punta di piedi, come si muovono i poeti: cogliendo cioè le cose più rispondenti al suo temperamento ed esprimendole secondo una inedita rievocazione.

“Anna ed Elisabetta”, di Wicsbach [sic], è uno dei più bei films che ho veduto in questa stagione. Il soggetto, nuovo e severo, ci stacca subito dal consueto repertorio di tutti i giorni. Il film si inizia con la visione di un lungo cero acceso. E accanto al cero qualcuno è disteso su un letto di morte. Lo veglia una giovane contadina, Anna, immersa profondamente nella preghiera. Ed ecco la sua fede è premiata e ad un tratto il morto risuscita, si muove, ricomincia a vivere. Anna fugge spaventata. È questo il suo primo miracolo. Miracolo almeno lo dicono gli altri; i compaesani, i malati che vedono in lei aprirsi una via di speranza. Tutto il paese è preso dall'agitazione di questo miracolo. Anna sola non comprende quale forza tutti le attribuiscono. Ma un'altra malata, spinta da una cieca fiducia nel potere di Anna, si avvicina a lei, si fa toccare e guarisce. Cresce e si diffonde la notizia di Anna miracolante. Tutti le si affollano intorno, tutti le chiedono qualche cosa e opprimono con le loro illusioni la vita della giovinetta. Frattanto una giovane straniera, paralitica, colpita da questa onda di fede e di miracolo che circola nel paese, vuol essere portata dalla giovane, perché la guarisca. Anna, inconscia e turbata, le si avvicina e la paralitica riesce, dopo tanti anni, a camminare. Da questo istante Elisabetta non ha che un pensiero: far sì che la potenza di Anna possa essere usata in vantaggio di tutti i sofferenti. Allontana la giovanetta dai suoi e la tiene con sé, la prepara al grande momento in cui Anna, che a poco a poco si lascia convincere delle sue qualità miracolose, potrà presentarsi alle turbe di sofferenti e guarirli con la forza della sua fede. Ma il fidanzato di Elisabetta è preso da una malattia che non risparmia, si aggrava all'improvviso e sta per morire. Elisabetta porta Anna accanto al suo capezzale e la fanciulla prega con fervore, convinta di salvarlo. Mentre le preghiere si levano intorno al malato, Mattia muore. È come una rivelazione improvvisa. Anna non può più credere in se stessa. Vuol ritornare una ragazza come tutte le altre e vivere, come tutte le altre, la sua vita. Neppure il volto trasumanato di Elisabetta che le domanda di credere per salvare tanta umanità sofferente, ha più risonanza nel suo cuore.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE [il «clima cinematografico»], «Radiocorriere», 17/1934, p. 29
(rubrica Interviste)

Ho parlato oggi con un personaggio molto serio, il quale mi affermava che il provvedimento più urgente per una rinascita della nostra industria cinematografica è la formazione di un «clima cinematografico».

Sono abituato alle urgenze del cinematografo e non mi maraviglio della sollecitudine con la quale si domanda la creazione di un «clima cinematografico», come si chiedesse un piatto di maccheroni o un vestito di nuovo modello.

Creare una determinata atmosfera d'interesse in un Paese; suscitare una curiosità spirituale per la cinematografia, invece della curiosità volgare di oggi, è un affare serio, per il quale dobbiamo, come a tutte le faccende creative, domandare l'intervento della grazia di Dio.

A me pare che la cosa più urgente sia di distinguere le idee chiare dalle idee confuse.

Fra le idee chiare, la prima, a cui tutti sono d'accordo, è che una cinematografia che rappresenti oggi il nostro momento e il nostro Paese, in Italia non esiste.

Ma questa idea chiara è subito seguita da alcune idee scurissime: le predizioni su quello che dovrebbe essere di fatto tale cinematografia.

Si sente parlare di una cinematografia collettiva, in cui, a somiglianza del cinema russo, il protagonista non sia più una vedetta, ma la grande vedetta sia la massa, la folla, il popolo. Proposta molto semplicistica. Si può sostituire a un teatro aristocratico dell'800 un teatro moderno per 20.000 spettatori. Ma non si può sostituire, con analogo procedimento esteriore e meccanico, a un'unità spirituale, sintetizzata a questo o quel personaggio, un materiale greggio rappresentato da una folla di persone; o lo si può fare in quel caso eccezionale in cui un'opera specifica lo richieda. Altrimenti non si farà che sovrapporre uno schema a un altro schema: il romanzo collettivo al romanzo storico, al romanzo socialista; la cinematografia collettiva alla cinematografia da vaudeville.

Lo stile della cinematografia italiana non potrà desumersi da apparenze vistose, ma sgorgherà da quei conflitti spirituali che riassumono la vita e l'etica dei nostri giorni. Non fotografia, ma sintesi; non propositi, ma personaggi vivi. Confinare fra le idee oscure le profezie e i suggerimenti, ci restano per fortuna alcune idee chiare: la precisa necessità di lavorare sul serio e d'imparare sul serio il mestiere; impararlo da chiunque lo sappia, in qualunque Paese. In molte discipline siamo maestri: in altre dobbiamo essere, se occorre, scolari. Abbiamo eccellenti tecnici, abbiamo scrittori e musicisti, abbiamo, purché lo si sappia trovare, eccellente materiale umano. Pochi o nessuno conoscono invece l'arte del gesto. Sui nostri schermi ci si muove[?], esattamente come nella letteratura. Pochi conoscono l'economia di un montaggio espressivo. Sciupiamo per questo tempo e denaro.

Un'altra idea chiara: tener vive quelle istituzioni che tendono, con corsi cinematografici, con biblioteche speciali, con esperienze, tentativi e battaglie, ad alimentare il gusto e lo studio dei problemi cinematografici. Queste istituzioni sono misere, perché raccolgono ora soltanto quei pochi che già possiedono una certa sensibilità per le cose del cinema. È un circolo vizioso. Esse tendono a creare quel clima da cui solo possono trarre la vita. Ma sono dei nuclei seri, appassionati, coscienti.

Allontanare dal cinema i letterati del cinema. I letterati hanno un solo impegno: scrivere delle buone opere. Per il rimanente rendono tutto confuso e inestricabile.

Le prime avanguardie incominciano a lavorare, separatamente, in ogni città.

Avere la persuasione che la cinematografia che ci circonda non è degna del nostro Paese; potere assolutamente, perentoriamente far meglio; studiare, imparare, tentare onestamente del nuovo con dedizione totalitaria.

Ecco le sole cose utili per creare il famoso «clima cinematografico». E parlarne il meno possibile.

ENZO FERRIERI.

B. Le Interviste e la prosa d'arte (1934-1937)

Enzo Ferrieri, INTERVISTE [*in montagna: Willy Fritsch, Karina Hardt*], «Radiocorriere», 2/1934, p. 19 (rubrica Interviste)

Il ritmo di jazz, che in ognuno di questi grandi alberghi di montagna ci perseguita da pomeriggio a notte, spostandosi da una sala da pranzo a un salone, da un salone al bar, dal bar a un salottino, ha un poco il carattere minatorio del tam-tam, che i negri fanno sentire nel pericolo delle foreste. Qui i negri sono delle bianche, imbacuccate fino al tramonto nelle più assurde foggie di pelle e di lane, e spogliate a sera fino ad affidare la loro difesa allo splendore dei loro gioielli! Ma non sono meno pericolose dei negri. Ci sono anche i bianchi, maschi, forse più spaesati delle loro donne, poiché questi luoghi dell'assoluto far niente convengono meglio alla gloria della donna che a quella dell'uomo. Mi sono guardato intorno, deciso a trovare il tipo adatto, per fargli le dieci domande di una intervista. Mi hanno subito offerto Willy Fritsch, che si riposa sugli allori. Se non fosse la linea del suo costume e le sottili caviglie, che gli danno un tono di delicata eleganza, a guardare il suo testone ossuto, non vedrei nel suo volto nessuna testimonianza che giustifichi gli sguardi e le esclamazioni delle signorine quando lo vedono passare! Ma si sa che le signorine non hanno bisogno di testimonianze legittime per buttar fuori tutti gli strilli acuti che hanno in corpo! Mi stavo avvicinando a lui un po' deluso, quando mi annunciano che domani arriva Douglas Fairbanks. A tout seigneur, tout honneur. Aspettiamo domani.

Andiamo a spasso. Le strade del paese sono bianche di neve addomesticata, e gli sciatori vi arrivano correttamente fra le gambe. I vecchi inglesi scopano con cura la neve davanti alle trottole del «Kòrling» I negozi di fiori vi offrono a dicembre i mughetti, e le viole di Parma. È la favola del bel mondo in un bel paese del mondo. C'è anche un cinematografo dai vetri lustri e dentro ci vedo riflessa la mia figura tartarinesca di sciatore mancato. Ecco qua la mia intervista. Il film è un'interminabile litania alla tedesca, ma la prima donna è l'adorabile Karina

Hardt, la più semplice, la più squisita, la più bionda e la più fragile delle giovani attrici. Andiamo a domandarle se per un momento vuole scendere dallo schermo e vuol venire a passeggio con me. È tanto garbata che forse verrà. Io mi guarderò bene dal parlarle di cinematografo. Le dirò solo che la sua figuretta leggera, e la malinconia del suo canto nella camerata del nido delle rondini restano fra le immagini che mi hanno dato più piacere.

Karina Hardt è discesa dallo schermo. Siamo andati a passeggio per le strade ghiacciate. Tutt'intorno le montagne bianche sul cielo turchino facevano voglia d'intonare un inno alla sera. Poi hanno incominciato il loro solito spettacolo. Rosa, lilla, azzurro, violetto. A poco a poco sono diventate più leggere e volanti, e finalmente scomparvero. Noi camminavamo adagio e senza pensiero, si sentiva sotto i nostri passi lo scricchiolio della neve. Qualche nera figura, impellicciata, e qualche ritardatario camminatore delle nevi si avviava in fretta verso il calore degli alberghi illuminati. E il tam-tam della sera ricominciava. Karina Hardt mi ha detto soltanto che il mondo è bello. Abbiamo fatto un lungo giro traverso bianchi canali illuminati sì e no da una pallida sfera di luna, proprio come una coppia di innamorati. C'è voluto molto perchè in quella oscurità mi accorgessi che si trattava di un'ombra.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE *[la nebbia: il parroco svedese di Jean Paul]*, «Radiocorriere», 3/1934, p. 19 (rubrica Interviste)

Questa mattina c'era nebbia, [tale da rendere favolosi perfino i venditori di bancherelle, chiusi anche loro in una cripta grigia... Perché ce l'abbiano tanto con la nebbia non l'ho mai potuto capire. Prima di tutto è uno dei pochi spettacoli che, come la neve, fanno pensare all'infanzia. Aria di stanze calde, di alberi di Natale, di lumini accesi. Tutto diventa un gioco; tutto si permette di uscire dalla disciplina di ogni giorno per lasciarsi guidare solo dalla fantasia. Tanto è vero che i bambini ci si divertono e questo è sempre buon segno. E poi la nebbia è per gli

ottimisti, per chi ha la coscienza in pace, non teme di star chiuso, vuol vagheggiare i suoi piaceri.

Un'ora di nebbia io l'ho passata a intervistare il parroco svedese, a cui Jean Paul ha dedicato un piccolo capolavoro. Il mio caminetto era acceso; accanto un ramo di vischio e un libro chiuso. I tre simboli dell'inverno ideale. Non occorre di più per parlare a un parroco svedese a tanti chilometri di distanza! Noi siamo naturalmente abituati a scegliere i nostri amici del Nord fra gli spiriti più inquieti, più tempestosi e trascendentali. Abbiamo la mente ingombra di leggende e la notte popolata di fantasmi. I cavalli atterriti corrono nell'ombra della pianura come nel vento di Sioption. Ma non è così. Ho avuto due amici del Nord. Un pastore di Islanda col quale abbiamo insieme fatto un idillico viaggio per le praterie fiorite d'Olanda e il mare, in quei giorni, soleggiato dello Zuiderzee. Quando a bordo del bastimento i marinai suonavano le loro musiche perchè gli ospiti stessero allegri, il buon pastore afferrava la fisarmonica e capeggiava la piccola orchestra con un gusto così domestico e conviviale che, dopo poco, tutti s'indugiavano a guardarlo per scoprire sul suo viso rubicondo qualche ricetta di saper vivere. Il parroco di Islanda ha desiderato che molte pagine della sua letteratura fossero tradotte in italiano. Anche in quelle pagine ci sono altre ricette di vita giusta e felice.

L'altro amico è il parroco svedese di Jean Paul. È l'uomo più contento della terra. Vive in una specie di sogno perenne, dove il sole, la luna, le stelle si alternano a loro piacimento. Dice la Messa al mattino, quando tutto il mondo è in ombra e i suoi parrocchiani vanno in chiesa ognuno col suo lumino acceso. Anche alle nove lassù brillano le stelle. Sale sul pulpito e di là tuona di cose eterne, di carità, di amore divino e di paradiso e di tutti i sentimenti, che commuovono profondamente gli uomini; dice parole che stanno tali e quali sulla Bibbia. Quando esce dalla chiesa sorge proprio allora il bel sole luminoso e i molti vecchi svedesi sono coloriti proprio dal rosso del sole. A casa il sole fa brillare i libri del suo studio. Alle tre del pomeriggio egli può già andare innanzi e indietro nella sua stanza calda guardando la luce

crepuscolare della luna e succhiandosi un po' di zucchero filato all'arancio per avere presente in tutti i sensi la bella Italia con i suoi giardini. E così la sua vita trascorre senza ombre e malinconie, finché una volta ogni sei mesi succede qualche cosa di straordinario, di ancor più bello dell'Italia, e cioè il giorno più lungo dell'anno, carico di meraviglie. Il giorno che anche il parroco, vestito in costume svedese, fa una gita di piacere fra tanti ospiti. Alle dieci di sera, quando la comitiva torna alla casa del parroco, tutto è già quieto e immerso in un sonno profondo. Il sole è ancora alto, ma tutti pensano a riposare, mentre un regno color di rosa ricco di fate e di buoni spiriti si stende all'orizzonte. Ma il parroco, dice Jean Paul, non accomiata i suoi compagni di gita; li trattiene nel giardino della parrocchia in cui ciascuno, chi vuole, egli dice, può dormicchiare sotto il pergolato una bell'oretta di riposo. Tutti accettano e il giardino è occupato; parecchie belle coppie fan forse solo finta di dormire, ma in realtà si tengono per mano. Il parroco felice va solitario su e giù per le aiuole.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE [*Ernesto Bloch*], «Radiocorriere», 5/1934, p. 25

Non rivedevo Ernesto Bloch da due anni: da quando avevo presentato al Convegno di Milano alcune sue composizioni. Ho incontrato il maestro alle prese con innumerevoli e complicate tartine in un ristorante torinese. Il suo volto pittoresco e inquietante è ringiovanito e ripulito; non più quella incorniciatura di barba e di capelli, che facevano immediatamente riconoscere in lui l'ebreo errante in cerca di liberazione. Più corretto, ugualmente arguto di sguardi e di motti di spirito, saturo di idee di canti e di contrasti irrimediabili, Bloch mi veniva incontro con l'aria più affabile del mondo. Esemplare prezioso quest'uomo, a cui le più terribili esperienze non hanno tolto l'agio né la voglia di inventare ogni giorno la più frizzante e garbata conversazione. In una consuetudine sociale, dove lo spirito è giudicato sintomo di leggerezza,

e la serietà consiste tutta nel tono ermetico e nell'abito nero, Bloch è altrettanto loquace e leggero quanto cupo e riflessivo.

Un'ora prima che si eseguisse la grande rapsodia ebraica per violoncello e orchestra, che ha per titolo SCHELOMÒ, dove la disperata parola dell'Ecclesiaste «Vanitas vanitatum» si realizza nella voce più che umana del violoncello, cui risponde in orchestra il coro di tutte le esperienze della vita, che ora s'alterna ora s'inverte con la voce di Salomone, egli si indugiava e si compiaceva di notare che il nuovo interprete, Massimo Amfitheatrof, aveva rinnovato la tradizione, prestando al vecchio Re della Bibbia sembianze così ardite e giovanili... Se ne rallegreranno, diceva, le mogli e le schiave di Salomone!

Per ben conoscere Bloch bisogna guardarlo negli occhi, senza dimenticare le sue parole. I suoi occhi si incantano di lontananze, al di là ancora di quei viaggi per il mondo a cui le necessità di vivere lo hanno costretto. Per l'America è partito renitente (egli raccontava l'episodio della moglie che lo incoraggiava a partire e ch'egli stanco e malato avrebbe voluto opporsi a queste crudeli e amorevoli insistenze per non morire in terra di passaggio, ma che appena giunto laggiù tutti i suoi mali sono scomparsi!). Si è poi abituato anche all'America, per il sollecito adattamento che la sua razza gli impone, così da amarla e da pensarla con nostalgia: da offrirle anzi una composizione per orchestra, AMERICA, dedicata alla memoria di Lincoln e di Wittmann. Ma, in America o in Europa, la tragedia di Bloch è tutta in lui stesso, nel suo cuore in esilio da una patria di serenità e di bene che egli ci rievoca nella stupenda PASTORALE: uomo in fuga assai più che la sua razza non comporti. Contrasti, tormenti nati da dolorose esperienze e più da pensieri e riflessioni, che prendono realtà nella sua opera e si allargano in significati più profondi e generali. Bloch non ha rinunciato nè alla sete di analisi, d'investigazione, di giustizia secondo il suo carattere di ebreo, nè all'umanità propria di ogni autentico creatore. Così anche nei giorni più disordinati in cui al falso gusto popolare si oppone l'altrettanto falso e prezioso gusto intellettuale, la sua opera si alimenta di risonanze umane, di conflitti e parole

di vita. Questo si vede nei suoi occhi oscuri e luminosi. Per il rimanente egli cava da una tasca una pipa e dall'altra un sigaro avana, per essere pronto a tutte le evenienze. E poiché, dice lui, a seconda dei momenti si sente ardere o gelare, domanda al cameriere tre bicchieri di bevande diverse e se li dispone con cura sulla tavola. Ce n'è abbastanza perchè le brave persone lo trovino almeno originale. Riprendiamo il discorso, mentre comincia una nevicata di favola. «È sempre così — commenta Bloch — nelle sere dei miei concerti: o piove, o tempesta, o tira vento; io amo conversare con gli elementi scatenati!».

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE [*Alexander Moissi*], «Radiocorriere», 7/1934, p. 19 (rubrica Interviste)

«Se non discorressimo di teatro — mi diceva Moissi — amerei parlare dei miei viaggi! Ho tanto viaggiato, e credo di essere il solo attore che ha recitato in tutte le capitali di razza bianca! Due anni fa ho girato fra le due Americhe. E ora eccomi finalmente in Italia con voi».

Ci sono degli attori che amano dirvi: «Ho viaggiato tanto, ma non ho visto niente. L'arte, sapete, l'arte è tiranna: prove e recite, recite e prove». Sono gli specialisti che hanno dell'arte il concetto che il chirurgo ha delle sue ermetiche operazioni. Moissi ha viaggiato anche per conoscere. Infatti la parola che ricorre più frequentemente nel suo discorso, è la parola: umano. E la più bella prova del viaggiatore umano ed autentico è ch'egli conosce profondamente moltissime lingue. Ha sempre desiderato misurare bene gli istrumenti coi quali gli uomini si esprimono. Ha recitato moltissimo in tedesco e giudica che nella lingua tedesca gli riesce di trovare il tono giusto per certe sfumature di sentimenti riposti, che non ancora può rievocare in italiano. «Perchè dovete sapere che io ho lasciato Trieste a quattordici anni, così l'italiano che è legato alla mia adolescenza, è in me soprattutto con le parole e i paesaggi dell'adolescenza. Devo ora arricchirlo degli anni che ho perduto!».

Discorriamo di certi spettacoli russi e delle rappresentazioni di teatri cinesi, dove la precisione e la potenza del gesto e della mimica, ci dicono quello che, almeno io, non riesco a sapere dalla lingua. Osservo che questo deliziarsi a spettacoli, rappresentati in una lingua che ci è ignota, ha tuttavia sempre un poco l'aria di una inclinazione snobistica o quanto meno intellettuale. «Non la penso così — dice Moissi. — Ho creduto anch'io per molto tempo che prima fu la parola. Ma poi mi sono accorto che la Bibbia aveva torto. Prima di tutto fu l'umano, che si riesce a esprimere in tutte le lingue». Pensavo a Eleonora Duse, la più chiara testimonianza di potenza espressiva ed umana. Ma, appunto perchè queste testimonianze sono uniche, mi sono convinto che questa volta la Bibbia inclinava a darmi ragione.

«L'esperienza dell'attore cinese ha della favola — mi dice Moissi. — Tutto egli riesce a ricondurre all'uomo, non ha bisogno di scenari, e di complicità meccanica. Una donna che vuol passare un ruscello sa bene trovare nel passo la titubanza e quell'andar tastando il terreno, che ci fa vedere l'acqua anche sull'impiantito del palcoscenico. E il cavaliere che l'attende dall'altra parte, non ha che da segnare un mezz'arco con le gambe, riassetandosi il mantello, per scendere da un simbolico cavallo e correrle incontro. Dobbiamo abolire la "messa in scena" e tutto ricondurre all'uomo. Tornare al "Qui c'è una foresta; qui c'è il palazzo di coloro che si amano". Soltanto così torneremo alla poesia. E i provvedimenti della poesia sono sempre più economici di denaro, perchè costano ben altra moneta».

Moissi non può credere che non abbiamo in Italia un teatro stabile. «Bisogna fondarlo; ogni capitale ha il suo teatro stabile. L'arte riposa almeno tanto quanto il music-hall. In una città di un milione di abitanti ci sarà pur sempre un migliaio di persone ogni sera che vorrà riposarsi in un modo così eletto!». Su questo punto ho avuto, in tanti anni, così perentorie smentite, che non voglio neppur provare a sperare per non avere nuove malinconie. E dico a Moissi, candidamente: «Non mi tolga, la prego, le mie disillusioni, che in fine riposano più delle

illusioni inquietanti!». Moissi vuota un altro bicchiere: «In vino veritas. Vi assicuro che il popolo vuole la poesia...».

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE LUIGI ANTONELLI, «Radiocorriere», 9/1934, p. 4 (rubrica Interviste)

— Ho aspettato a... intervistarti dopo il successo...

— Per legittima difesa...

— Per amicizia. Intervistare gli amici prima degli... insuccessi e dopo i trionfi. IL MAESTRO è l'ultima che hai scritto?

— Sì, l'ultima. È del mese di novembre ultimo scorso.

— Ed è certamente la tua più bella commedia! C'è un Antonelli più umano, più sentimentale, con più tenerezza e bontà...

— Non credere, io sono lo stesso che ha scritto “La rosa dei venti” e “L'uomo che incontrò se stesso”. La mia tecnica è la stessa, gli intendimenti d'arte sono identici... Piuttosto bisogna dire che, servendomi sempre dei miei mezzi e senza rinunciare minimamente alle particolarità del mio stile, io sono forse riuscito a scrivere una commedia umana...

— Dunque pensi anche tu che non è necessario che uno scrittore rinunzi alle sue qualità di stile per essere accetto al pubblico che frequenta i teatri?

— Io dico di no. È tutta una questione di mestiere. La tecnica non deve essere fine a se stessa, ma con la tecnica si arriva a far accettare al pubblico le commedie più difficili, ovverosia le commedie che, avendo un contenuto idealistico, trattano i più ardui problemi di carattere universale che interessano l'umanità.

— C'è una commedia, mi pare, che tu scrivesti l'anno scorso e che il pubblico non ancora conosce.

— SÌ: L'UOMO CHE VENDETTA LA PROPRIA TESTA. È una commedia di genere ironico. È la storia di uno scienziato, che crede di aver scoperto in un giovane pastore il tipo antropometrico del preuomo, e ne acquista la testa per regalarla al suo paese. Poi scrive un libro di cui il preuomo è il protagonista e questo libro gli frutta un seggio all'Accademia. Se non che, il giovane pastore, incuriosito del mondo, provvede alla propria educazione, in modo da diventare un uomo civile, e quando è civilizzato per bene, chiede allo scienziato che lo ha reso celebre, la mano della figlia. Ne nasce un conflitto pieno d'ironia e di dramma. La commedia si chiude con una scena di grande violenza.

— Questa commedia la doveva rappresentare Picasso?

— L'ha rappresentata a Lugano e in tutta la Svizzera, con grande successo. Tuttavia è ancora nuova per l'Italia...

— Che cosa pensi di Marta Abba, la tua interprete de IL MAESTRO?

— È un'attrice di una potenza rara. Essa possiede una maschera bellissima e un impeto con cui può arrivare immediatamente alla tragedia. È una delle poche attrici nostre, che può dare di queste sensazioni. Vedrete come ella saprà interpretare la parte di Mila di Codra ne “La figlia di Jorio”, in occasione del Congresso Volta, che, come saprai, quest'anno avrà luogo a Roma e avrà per argomento il teatro.

Enzo Ferrieri, [I provini cinematografici], «Radiocorriere», 10/1934, p. 21

Ho intervistato il direttore della Una-Film sul delicato argomento dei provini cinematografici. Tutte le donne sono belle, non solo per Dumas padre, ma anche per molti altri uomini: non già per un regista. S'indica un concorso per aspiranti vedette. Si presentano 500, 1000, 2000 candidate. Tutte insieme paiono offrire il quadro plastico del paradiso visto con occhi terreni. Ma ecco che una è un po' troppo alta, una un po' troppo grassa, una ha gli occhi troppo di traverso: una manca di questo, l'altra ha troppo di quello: si arriva sì e no a fermare l'attenzione... cinematografica su una dozzina di candidate. Analoghe, se non identiche, le

tragedie del candidato maschile. Figurarsi quando il giudizio si deve dare sulla fotografia. Aurora è grossa di caviglie e si fa fotografare dal ginocchio in su: Esperia ha un nasino un po' lungo e si fa fotografare guardando verso il cielo stellato... Il povero direttore deve essere esperto a giudicare, invece di quello che c'è, di quello che non c'è!

Finalmente le candidate che hanno tutte le carte in regola si presentano al grande giorno del provino. Giorno inquietante. Cercano di essere ben riposata e tranquille: arrivare tutte candide e senza trucchi, che ai trucchi ci penseranno gli altri.

«Avanti, signorina, si accomodi...».

Macché, accomodarsi... C'è aria di rigore assoluto. La signorina che si presenta al provino cessa di essere una signorina. È una candidata vedetta, già fasciata dalla custodia immacolata dell'aria. Nessun complimento. Quel naso è un po' troppo segnato. Si accomodi invece il truccatore. Quell'orecchio è un po' troppo accartocciato. Una spolveratina che veli quei solchi. Che ne dice il direttore? Che ne dicono gli esperti? Ahimè! Non sono d'accordo: ognuno fa qualche acuta e misteriosa osservazione. Si comincia da capo. Si aggiusta quello, si predispone quest'altro, finché arriva il momento di sedere in quella bella poltrona, sotto la luce lancinante e diabolica dei riflettori. La candidata, che ha due bellissime gambe, cerca di metterle in mostra. Una voce perentoria grida: «Al posto quelle gambe che per il momento non ci interessano!».

La scena tipo è quella della lettera. In una lettera ci possono essere scritte tante cose. La candidata può esprimere i più disparati sentimenti. La candidata muove la testa troppo in fretta: passa dallo stupore al dolore con troppa rapidità! «No no, signorina, per amor di Dio! Tutto più adagio». L'altro conta fino al 20. «Mentre conto dall'1 al 10 lei farà questo movimento. Al numero 15 passi dallo stupore al dolore. 14, 15, 16. La signorina non soffre». «Soffra, soffre. Di più, di più; ma non ha mai avuto qualche dispiacere?». «Io no, ho diciotto anni». «Avrà pur rotto una bambola, che so io...».

Tutto pare facile. Tutto è tremendamente difficile. Essere belli è difficile. Esprimere una sia pur minima parte della realtà è ancor più difficile. Avvicinarsi alla divina poesia è affare spaventoso. Altre prove, altri trucchi, altre difficoltà. E in questo clima, un po' inquieto ed eccitato, dove si danno convegno le più assurde illusioni, mantenere ordine e disciplina morale è tanto arduo come scoprire le bellezze nascoste...

Esco dall'Una-Film confortato. Margadonna borbotta qualche altro rimprovero. Ma si fa sul serio. Quell'odore di scandalo che ogni impresa cinematografica pare si porti con sé, come l'odor d'acqua greve lungo le risaie, è purificato dal vento della passione. Si vede subito che l'immenso lavoro di preparazione non si lascia sviare dall'aneddoto. Migliaia di fotografie: centinaia di Veneri e di Adoni: ore e ore di esperimenti, sono un piccolo aneddoto di una storia seria: fare un film con onestà e con passione.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE *[nel silenzio]*, «Radiocorriere», 11/1934, p. 5 (rubrica Interviste)

L'intervista più conclusiva è quella che si fa in silenzio, guardando il nostro soggetto senza indurlo nel peccato di dirvi a tutti i costi il maggior numero possibile di cortesi bugie. Guardare i volti di cento spettatori che assistono a uno spettacolo cinematografico, è un'intervista sincera, sintetica, senza preamboli. Ognuno dice quello che sente, eccezion fatta per un ristretto numero di eletti, che sentono in un modo e hanno il volto perpetuamente atteggiato in un altro. Ma questi sono degli esperti e il loro parere è sempre il medesimo.

L'altra sera in una nobile sala si davano due spettacoli contraddittori: un film molto serio e grave, dove uno squisito problema di peccati e di rimorsi si stendeva lentamente in un clima quanto mai spirituale; e poco più tardi un terribile film giallo, dove i personaggi si muovevano con frenesia, in cerca delle più strabilianti avventure, e lo schermo si prendeva con questi

vivacissimi protagonisti la più fracassosa vendetta di tutto quello che i protagonisti di prima avevano pensato e taciuto. La prima parte era dedicata alla generazione degli uomini maturi, delle signore commosse, e di qualche signorina in ritardo. Gran silenzio in sala. Sospiri repressi. Tutti guardavano dentro di sé in cerca dei propri rimorsi. In fondo il manipolo degli studenti e dei giovani cineasti fremeva senza parole. Le lettrici di Bordeaux, di Bourget, di Bataille ripescavano i loro personaggi del cuore. Il sonoro vacillava nelle mezze voci. Gli starnuti avevano quel tono colpevole che agghiaccia l'incauto raffreddato; i commenti erano bisbigliati. «Ma chi è la moglie?». «La figlia sarà di lui?». «Che tristezza!». «Muore anche il colpevole». «Silenzio!». Letteratura, psicologia, teatro, moralità, tutto era messo al servizio del film. Qualcuno azzardava: «Non è cinema, è teatro». «Macché teatro; sul palcoscenico ci si muove, non vede che non si muovono mai?». «Allora è un romanzo». Rispondeva un susurro: «Romanzo o no lo trovo commoventissimo». «Ma faccia un po' il piacere; non è roba per la nostra generazione». «La vostra generazione dovrebbe darci più opere e meno programmi di vita». «Ma la finisca». Sst, sst, sst. Con due morti, una donna quasi impazzita, un bel giardino di villa borghese, e una bambina ritrovata, il film finisce fra il plauso raccolto e la rispettosa disapprovazione.

Attacca il film giallo, in un'aria di giovanile rivincita. Gli studenti aprono la bocca troppo a lungo chiusa. Un'ondata di eccitazione avventurosa travolge la sala. Cacciatori di tigri e di uomini, trabocchetti. Una donna nella jungla in abito da sera. Malignità. Commenti. Anche le signore spirituali ci cascano. Si dimenticano i fantasmi. Comincia l'inseguimento dell'innocente armato di solo coltellaccio. Il tiranno è armato di un bell'arco tartaro. Pare un romanzo d'appendice; ma il ritmo vorticoso di immagini purifica tutto. Lo prende, non lo prende. «Chi morirà?». Certo il colpevole. Macché: da ogni trabocchetto esce vincitore. L'attesa è al colmo. Si dimenticano le forme. «Ammazzalo!». Ogni volta che l'uomo dall'arco tartaro sfugge al pericolo di morte, tutta la sala lancia un grido. È un grido genuino, uno sfogo; un partecipare

all'attimo di eroismo. Un raffinato si lascia scappare: «Che cattivo gusto». «Ma che c'entra il gusto, il cinema non è arte». «E allora che cos'è?». «Guarda guarda che precipita». Oh, oh, oh. Dopo un attimo risuscita di nuovo. Anche i ben pensanti, anche gli esperti, si dimenticano buon senso, teorie estetiche e giudizi. «Che razza di canaglia». «Che pelle dura!». Si raggiunge per un attimo l'unanimità di emozioni. Tutto è in subbuglio. Lo spettatore ha ritrovato l'istinto del barbaro e se ne rallegra inconsideratamente. Poi tutto torna a posto. Il colpevole muore. Il vincitore sposa la donna con l'abito da sera a brandelli. I signori e le signore riprendono i loro volti ben pensanti. Gli studenti urlano. Tutti ritornano al loro ruolo e la pellicola ritorna nella scatola.

ENZO FERRIERI

Enzo Ferrieri, INTERVISTE [*Maria Chapdelaine; La Chienne*], «Radiocorriere», 28/1935, p. 19 (rubrica Interviste)

Due film, particolarmente interessanti, dati in visione privata: “Maria Chapdelaine” di Duvivier e “La Chienne” di Renoir, mi hanno di nuovo proposto vecchi problemi di critica. Questa volta i due film non potevano essere più lontani e contraddittori. MARIA CHAPDELAINE è la rievocazione per immagini del romanzo di Louis Hémon sul Canada francese, terra di pionieri, itinerari difficili, primavere mitiche, grande estate, spaventosi inverni sotto le nevi, che confondono le piste e uccidono gli uomini. Il libro di Hémon è, più che un romanzo, un poema. Il film di Duvivier ci appare come un commento moralistico e fantastico. Bisogna vivere, resistere, amare la terra e la tradizione dei padri, che l'hanno inventata, come luogo di lotta e di vittoria; bisogna anche andare a cogliere i fiordalisi e dirsi parole d'amore, che si capiscono anche sotto l'urlo del fiume crosciante. Poiché il film trae il suo valore più che altro dal suo contenuto, le nostre obiezioni si affievoliscono come davanti a un nemico che porta la bandiera bianca. Si voleva infine creare una certa atmosfera, per via di riferimenti e di episodi staccati.

Risuscitare quell'alone di poesia che splende nel libro come il riflesso di virtù morali che hanno fatto eroici i pionieri canadesi. Il sorriso di Madeleine Renaud è come un lumino che tiene unite e illumina le vicende. Ma è poi cinematografo questo?

Ed è cinematografo l'altro film, "La Chienne" di Renoir, che è come la parte opposta della medaglia, dove poche creature frantumate dalla vita, ci si presentano come burattini ricostruiti: la donna perduta, lo sfruttatore, il povero vecchio artista travolto in vicende dissolventi e mortali? Racconto gratuito nel senso che il Renoir non ha creduto di mutilare la propria fantasia per nessun legame, che non fosse la sua ispirazione. Ora allunga, ora rallenta la vicenda in indagini minuziose, esprime tutto quello che vuole esprimere. Rievoca in altra atmosfera il riflesso cupo del male, la logica dei deboli, anziché quella dei forti, che si muovono agiscono vivono fra continue accettazioni e compromessi. Racconto, salvo la posizione fin troppo romantica, bene immaginato: ma racconto, cioè letteratura, che ogni momento sente il bisogno di annunciare «È passata una settimana», «Sono passati dieci anni». Quando non è letteratura, è quadro, o, come dicono, inquadratura, ma scelta da un punto di vista pittoresco, non cinematografico. Pensate al dialogo fra il povero artista e la donna fra i fiori, pensate alla donna sdraiata sul letto, che legge, poco prima di essere uccisa. E poi, per dire tutti i particolari eccellenti, pensate anche alla sonorizzazione così suggestiva, così intima della bambina che fa i suoi esercizi dello Czerny. Bei quadri, valori plastici che illustrano un romanzo d'appendice: intelligenti trovate, ma non è cinematografo. E, si noti bene, parlo di due film, che rappresentano ricerche, espressioni, sensibilità di artisti indiscutibili. Un abisso fra queste opere e la zavorra di tutte le sere. Eppure non ci persuadono: anzi dobbiamo lungamente meditarle per riuscire ad amarle, perchè se non ci riesce di amarle rifiutiamo loro senz'altro il nostro consenso.

In questo caso tradizione e scuola francese, sempre un poco complicata di letteratura o di pittura, sempre amante dello psicologico, riassunto in immagini pittoresche. Ma il

cinematografo è ritmo, è tempo, è spazio inquadrato in un tempo preciso, è puntualità assoluta delle immagini all'appuntamento inderogabile, con ciò che devono esprimere, con la durata di espressione, al fine unitario dell'opera. Manca spesso al cinematografo, e qui ne abbiamo due esempi illustri, il carattere tipico del cinematografo: l'unità ritmica. Non è una parola difficile e neanche generica. È l'espressione adeguata, perchè le immagini, che passano davanti a noi, ci appaiono legate da una superiore e suggestiva necessità. Così il pubblico grosso ha diritto di sbadigliare, anche se l'uomo di gusto dice «bellissime opere». “Maria Chapdelaine”, “La Chienne”! Ecco due bellissime opere, ma non «prendono» lo spettatore, che è il critico più semplice e più furbo. Mancano di tempo cinematografico.

ESAMI

In una piccola città di provincia, all'albergo del Leone. Una lunga tavolata, con ventisette ragazzi e una signorina, e in mezzo a loro un personaggio cordiale e rassegnato, il professore che li guida. Dai sedici ai vent'anni, tutti candidati all'esame di maturità classica. Hanno fatto oggi il tema d'italiano; domani la versione dal latino. C'è multa per chi parla d'esami a tavola. Ma un'ombra scura, come di nuvola gonfia, è su di loro. I più ragazzi specialmente sono stremati dall'inquietudine. Altri si danno delle arie. Fumano una sigaretta. Dicono: «vedremo domani; oggi ho avuto una scarogna bulgara». Per rincuorarsi fanno progetti che non si potranno mai attuare. La soluzione più pratica, e forse possibile, è che la signorina, che è indiscutibilmente l'asso della tavolata (perché sul primo della classe non ci si può contare), lasci la versione dall'italiano in un posto convenuto.

Per questi «ragazzi» le illusioni, le fantasie, le favole della poesia passano lontanissime, come si vede sotto un temporale rilucere al di là il verde chiaro del paese ripulito. Hanno appena finito di ingoiare migliaia di pagine, giorno e notte, di stiparsi il cervello di date e di nomi; non hanno una sola idea chiara nella mente, un principio che illumini, una certezza qualsiasi. E fra poco si giocheranno a caso, domanda e risposta, la loro «maturità», davanti alla egregia,

anonima Commissione (dislocata, per fortuna, all'albergo del Pesce, col proposito di economizzare qualche lira sulla diaria). Ma per questi qui del Leone non è niente. Sono tutti figli della ricca borghesia, che pagano bene a studiare e tanto non scoppiaranno per tre mesi di fatica rivoltante. In questa brigata non c'è che uno, che forse ha ragione, che ha gli occhi più sbattuti degli altri e l'aria malinconica: il primo della classe. Soldi ne ha pochi e anche per questo ha studiato da morire, ma capisce che forse non basta. Perché non avere cominciato tre mesi prima? Ha studiato per trionfare, in un modo o nell'altro, per pagare le tasse, per guadagnare la borsa di studio, e per altre ragioni. Sa tutto: è l'unico che rispetti veramente i professori, di un rispetto punto affettuoso, ma solidale. È seduto, fra Sormani e Robecchi, e ha poca voglia di parlare, anche perché in fondo, è timido. Tutti gli fanno gentilezze, ché non si sa mai, ma sono certi che da lui non si cava neanche la prima proposizione. È vero: aiuta forse uno o due, ma per vanità: i suoi clienti? Fatichino anche loro e si facciano dare a prestito il cervello. Quando saranno «grandi», tutti questi signori, in un modo o nell'altro saranno «passati», e comanderanno loro. Ma alla fine non gli importa neanche di questo. Ha bevuto molto caffè, e gli pare di aver bevuto vino. Ma la sua ebrietà non è allegra. Non sente neppure i discorsi della tavolata; gli riaffiorano le angosce, che forse non ha provato mai se non nell'immaginazione. Capisce che questo esame è la prima avventura seria della sua vita. Bisogna viverla. Altrimenti chiamerà a raccolta tutti i primi della classe del mondo e andrà a vivere con loro in un'isola: l'isola dei «primi della classe». Ma allora non ci sarà più nessun gusto: tutti avranno gli occhi fondi come lui, questa timidezza piena di pudori e di reticenze; parleranno con voci prudenti; vorranno tuttavia cose impossibili: ricchezze, le più belle donne, scalate celesti; immagineranno ogni sorta di soprusi e prepotenze contro i secondi, e non avendo nessuno che sia secondo, si sentiranno tutti spaventosamente isolati e tristi. Forse è proprio il presentimento di essere un isolato, un antisolidale in un mondo che gli si apre indefinito e infinito che pungola il primo della classe al trionfo, a questa voglia già smaniosa

di sentire la voce assoluta di un maestro, come una sentenza d'oracolo, dire all'assemblea di tutti gli altri che lui è il primo, è il migliore di tutti. Se non tutta la vita, almeno ha riscattato così la sua giovinezza, che non deve guardare in faccia, però, tanto costa caro anche questo piccolo anticipo sul conto totale. Il primo della classe lascia sfuggire dalla bocca socchiusa un verso di Virgilio. Poi si scuote e si accorge di essere passato dalla fantasia al dormiveglia e dal dormiveglia al sonno. La tavolata è vuota. Tutti se ne sono già andati e la notte d'estate è molto fresca e gli mette un brivido.

ENZO FERRIERI



FIGURA 10 ENZO FERRIERI AL MICROFONO NEGLI STUDI RADIOFONICI

BIBLIOGRAFIA

Fonti

«Radiocorriere» (già «Radio Orario», poi «Radiorario»), a. 1, n. 1 (1925) - a. 19, n. 37 (1943), Roma - Milano - Torino, Unione Radiofonica Italiana - EIAR [Risorsa elettronica]. Disponibile all'indirizzo: <<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>> (consultato il 23 luglio 2026).

Bibliografia

Albanese, Giulia (a cura di), *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, Roma, Carocci, 2021.

Anania, Francesca, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004.

Achrafian, Jusik, *Diciotto poesie armene*, Roma, Him, 1939.

Ben-Ghiat, Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000.

Billeri, Matteo, «Accademia e avanguardia: G. A. Borgese e i futuristi», in *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Novi Ligure, Città del Silenzio Edizioni, 2012.

Cavallo, Pietro, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli, Liguori, 2003.

Cosci, Marco, «La musica oltre lo schermo e l'editoria degli anni Cinquanta», «Philomusica on-line», 18, 2019, pp. 173-198.

Cucco, Marco, Francesco Di Chiara, Giuseppe Richeri, Paolo Noto, «I media industry studies in Italia», «Schermi. Rivista di cinema e media», 3, 2019.

De Benedictis, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT-De Sono, 2005.

De Benedictis, Angela Ida (a cura di), *Musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Torino, EDT, 2004.

De Berti, Enzo Raffaele, Elena Mosconi, «Introduzione», «Comunicazioni sociali», 4, 1998, fascicolo monografico *Cinepopolare*.

Ferrieri, Enzo, *La radio! La radio? La radio*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002.

Forgacs, David, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

Gatta, Francesca, «La trasmissione radiofonica “La lingua d’Italia” e il dibattito linguistico nelle pagine del Radiocorriere», in *Tradizioni del discorso sulla lingua nella stampa periodica italiana dal Settecento a oggi*, a cura di Raphael Merida, Fabio Ruggiano, Sabine Schwarze, Berlin, Peter Lang, 2024, pp. 171-185.

Gioia, Ted, *Storia del jazz*, trad. di Francesco Martinelli, Torino, EDT, 2013.

Gola, Guido, *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, edizione citata nel testo, 2007.

Guarnieri, Patrizia, *Intellettuali in fuga dall’Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici o razziali*, 2^a ed. riv. e ampl., Firenze, Firenze University Press, 2023.

Hibberd, Matthew, *The Media in Italy. Press, Cinema and Broadcasting from Unification to Digital*, Maidenhead, Open University Press, 2009.

Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve. 1914-1991: l’era dei grandi cataclismi*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1995.

Isola, Gianni, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell’ascolto radiofonico nell’Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Isola, Gianni, *L’ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo*, Milano, Mondadori, 1998.

Isola, Gianni, *L’immagine del suono. I primi vent’anni della radio italiana*, Firenze, Le Lettere, 1991.

Lanotte, Gioachino, *Mussolini e la sua «orchestra». Radio e musica nell’Italia fascista*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2016.

Lee, Harper, *Il buio oltre la siepe*, trad. di Amalia D’Agostino Schanzer, Milano, Feltrinelli, 1962.

Levinas, Emmanuel, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell’hitlerismo*, Macerata, Quodlibet, 1996.

Manoukian, Agop, *Presenza armena in Italia. 1915-2000*, Milano, Guerini e Associati, 2014.

Mariani, Andrea, «Per la comprensione del buon film. Sulla germinazione del film culturale e la diffusione della cinematografia educativa in Italia (1926-1934)», «Immagine. Note di storia del cinema», 11, 2015, pp. 105-131.

Modena, Anna (a cura di), *Enzo Ferrieri, raddomante della cultura. Teatro, letteratura, cinema e radio a Milano dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010.

Monteleone, Franco, *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti: 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976.

Monteleone, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, 6^a ed., Venezia, Marsilio, 2009.

Monticone, Alberto, *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia (1924-1945)*, Roma, Studium, 1978.

Montuori, Francesco, «Lessicografia e filologia», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario di Dante*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 369-414.

Morin, Edgar, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963.

Mosconi, Elena, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano, 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

Nicolodi, Fiamma, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.

Ortoleva, Peppino, Barbara Scaramucci (a cura di), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003.

Papa, Antonio, *Storia politica della radio in Italia*, vol. I, *Dalle origini agli anni della crisi economica (1924-1934)*, Napoli, Guida, 1978.

Parola, Luigi (a cura di), *E poi venne la radio. Radio Orario 1925-1929*, Roma, RAI-ERI, 1999.

Poesio, Camilla, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Firenze, Le Monnier, 2018.

Quaresima, Leonardo, «La paracadutista e il professore. Il jazz nel cinema degli anni Trenta», in *L'industria della persuasione. Musica e mass media nella politica culturale del fascismo*, a cura di Francesco Finocchiaro, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 131-151.

Salustri, Simona, *Orientare l'opinione pubblica. Mezzi di comunicazione e propaganda politica nell'Italia fascista*, Milano, Unicopli, 2018.

Salvatorelli, Luigi, *Nazionalfascismo*, 2^a ed., Torino, Einaudi, 1977.

Valentini, Paola, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2004.

Varujan, Daniel, *Il canto del pane*, a cura di Antonia Arslan, Chiara Haiganush Megighian, con un saggio di Boghos Levon Zekiyan, Milano, Guerini e Associati, 1992.

«Cronache del teatro e della radio», «S», 14 gennaio 1939.

Risorse online

Albanese, Giulia, «Mussolini, Arnaldo», in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, vol. 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012 [risorsa online].

Ciavoni, Carlo, «Settant'anni di storia della radio e della tv italiane nelle pagine del Radiocorriere», «la Repubblica», 8 gennaio 2014 [risorsa online].

Covino, Renato, «La pubblicità e l'evento: la "febbre moschettiera"», in I QUATTRO MOSCHETTIERI, Teatro Stabile dell'Umbria, 2004, pp. 9-11 [risorsa online].

Internet Archive, collezione digitale RADIOCORRIERE, comprendente «Radio Orario», «Radiorario» e «Radiocorriere» [risorsa elettronica], disponibile all'indirizzo: <https://archive.org/details/radiocorriere> (consultato il 23 luglio 2026).

Izzo, Luca, IL RUOLO DEL JAZZ NELLE MUSICHE COMPOSTE DA BRUNO MADERNA PER LA RADIO E PER IL CINEMA, tesi di dottorato in Musicologia e beni musicali, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2007 [risorsa online].

Santomassimo, Gianpasquale, «Ciano, Costanzo», in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, vol. 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981 [risorsa online].

Tonin, Simone, PER UNA STORIA SOCIO-CULTURALE DELLA MUSICA: DA BOURDIEU AL JAZZ COME DOCUMENTO, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2012/2013 [risorsa online].