



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio / P. VALENTINI. - STAMPA. - (2007), pp. 1-273.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/259662> of the repository was last updated on

Publisher:

Le lettere

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

STORIA DELLO SPETTACOLO
Collana diretta da Siro Ferrone

SAGGI

10

Paola Valentini

Presenze sonore
Il passaggio al sonoro in Italia
tra cinema e radio

Prefazione di Pierre Sorlin

Le Lettere

In copertina: Il fascicolo monografico che «Cinema Illustrazione» dedica al film *Darò un milione* (settembre 1935).

Volume pubblicato con il contributo del CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche) nell'ambito del "Progetto Promozione Ricerca" per l'anno 2004 – "Settore Pubblicazione Opera".

INDICE GENERALE

Prefazione <i>di Pierre Sorlin</i>	p. IX
--	-------

Introduzione. Il passaggio al cinema sonoro in Italia: tra nuovi principi estetici e un nuovo paesaggio mediale	» 1
I. <i>Il sonoro: paesaggio mediale e forme di rappresentazione</i>	» 3
I.1. <i>Il sodalizio tra cinema e radiofonia</i>	» 7
II. <i>La sfida del suono</i>	» 10
II.1. <i>Il rumore: l'ambiente sonoro e la macchina</i>	» 12
II.2. <i>La voce: le soglie e lo spazio del suono</i>	» 16
Note	» 22

PARTE PRIMA

1. IL PAESAGGIO SONORO NELL'ITALIA DEGLI ANNI TRENTA	» 29
1.1. <i>L'attestazione del cinema sonoro in Italia</i>	» 30
1.1.1. <i>Mappa sintetica di un paesaggio in cambiamento</i>	» 32
1.1.2. <i>Il cinema italiano tra purezza e contaminazione</i>	» 37
1.2. <i>Il suono riprodotto: ibridazione tra arti e media</i>	» 41
1.2.1. <i>Radiofonia e cinema, un intreccio di storie</i>	» 44
1.3. <i>Il film italiano e la moderna fabbrica dei suoni</i>	» 45
Note	» 48
2. UNA TEORIA DEL SUONO MECCANICO	» 53
2.1. <i>La rivoluzione sonora nella riflessione italiana</i>	» 54
2.1.1. <i>Tracce di teoria del sonoro in Italia</i>	» 55
2.1.2. <i>Il ritardo della critica italiana?</i>	» 60
2.2. <i>La teoria cinematografica di fronte al suono meccanico</i>	» 63
2.2.1. <i>Pirandello e la voce di macchina</i>	» 64
2.2.2. <i>Giovannetti e le arti meccaniche</i>	» 66
2.3. <i>La teoria radiofonica di fronte al suono meccanico</i>	» 69

2.4. <i>Il suono meccanico tra prassi e teoria</i>	p.	72
2.4.1. <i>Teorici all'opera: Enzo Ferrieri</i>	»	72
2.4.2. <i>Voci minori: la rivista «Comoedia» di fronte al suono riprodotto</i>	»	74
2.5. <i>Riflessi di teoria nella prassi filmica italiana degli anni Trenta</i>	»	76
Note	»	77

PARTE SECONDA

3. IL RUMORE FILMICO, UNA SONORITÀ RADIOFONICA	»	83
3.1. <i>Esperienza del rumore e modernità</i>	»	84
3.1.1. <i>Il futurismo e la moderna fabbrica dei rumori</i>	»	85
3.1.2. <i>Verso la radio: Luigi Russolo e l'ambiente sonoro</i>	»	88
3.2. <i>Il rumore tra radio e film</i>	»	89
3.2.1. <i>Rumore e radiocommedia: L'anello di Teodosio</i>	»	91
3.2.2. <i>Rumore e commedia filmica: O la borsa o la vita</i>	»	94
3.3. <i>Italia anni Trenta: un vocabolario, una sintassi e un ascoltatore per i rumori</i>	»	96
Note	»	101
4. MUSICA RADIOGENICA E FILM	»	105
4.1. <i>Musica e film: termini della questione</i>	»	106
4.1.1. <i>Cinema e musica nell'Italia anni Trenta</i>	»	107
4.2. <i>Musica e macchina</i>	»	112
4.3. <i>Radio e film: musica radiogenica</i>	»	115
4.3.1. <i>Sinfonie urbane: Acciaio</i>	»	118
4.3.2. <i>Sinfonie di macchine parlanti</i>	»	126
4.4. <i>Musica e abitudini d'ascolto</i>	»	128
Note	»	132
5. LA VOCE DISINCARNATA E LE OMBRE FILMICHE	»	137
5.1. <i>Voce ex machina</i>	»	138
5.1.1. <i>Le ombre parlano: Darò un milione</i>	»	140
5.1.2. <i>La voce del potere: Il grande appello e Rubacuori</i>	»	146
5.2. <i>Oralità e vocalità delle voci meccaniche</i>	»	151
5.2.1. <i>Voce filmica e presenze radiofoniche: La signora di tutti</i>	»	153
5.2.2. <i>Voce e canzone: tracce di musical nel cinema italiano</i>	»	159
5.3. <i>Potenza della voce</i>	»	165
Note	»	168

PARTE TERZA

6. LA VOCE E IL SUO DOPPIO	p. 175
6.1. <i>La voce e il volto</i>	» 176
6.1.1. <i>Qualche nota intorno alle origini del doppiaggio in Italia</i>	» 179
6.2. <i>Tra voce radiofonica e voce doppiata</i>	» 182
6.2.1. <i>Giù la maschera: La signora di tutti</i>	» 186
6.2.2. <i>Dietro lo schermo: La voce senza volto</i>	» 191
6.3. <i>Un luminoso avvenire</i>	» 196
Note	» 199
7. IL FILM RADIOFONICO	» 203
7.1. <i>Cinema e radio, film radiofonico</i>	» 204
7.2. <i>La radio al cinema</i>	» 206
7.2.1. <i>Signore all'ascolto</i>	» 207
7.2.2. <i>La macchina dell'attenzione</i>	» 211
7.2.3. <i>Il mondo della radio</i>	» 215
7.3. <i>Radiovisione</i>	» 219
7.3.1. <i>Visto/ascoltato: Ecco la radio!</i>	» 220
7.4. <i>Il cinema tra voyeurismo acustico e feticismo sonoro</i>	» 226
Note	» 230
Bibliografia	» 235
Indice dei nomi	» 263
Indice dei film	» 271

PREFAZIONE

Parlare di “rivoluzione” a proposito di ogni cambiamento è una soluzione di comodo però, nel caso del passaggio del cinema al sonoro, non è eccessivo perché ci fu realmente un profondo sconvolgimento.

Poco mancò che la registrazione del suono distruggesse il cinema dei paesi che non fabbricavano sistemi sonori e, in ogni caso, aumentò la loro dipendenza nei confronti dell’America. Fin dagli ultimi anni dell’Ottocento ingegneri o dilettanti italiani avevano cercato di sonorizzare i film: i centotrenta brevetti che registrarono prima del 1934 lo dimostrano. Il principio – trasformare una vibrazione acustica in una corrente elettrica – era semplice. Per attuarlo occorreva un investimento che poche imprese erano in grado di fare e, nei paesi che vi riuscirono, Stati Uniti e Germania, fu grazie a una alleanza tra potenti *trust* della telefonia e dell’elettricità. In Italia, questo non era concepibile. Dotarsi dell’attrezzatura adeguata era difficile per la maggioranza dei produttori, tuttavia avevano a disposizione la risorsa di noleggiare il teatro di posa di una società importante come la Cines. La situazione degli esercenti era più drammatica, molti dovettero vendere la loro sala a un grande circuito, altri s’indebitarono presso un fabbricante o presso un distributore, spesso americano, dietro accettazione dei loro programmi.

Le condizioni di lavoro negli Studio mutarono ugualmente. Prima l’operatore, maestro delle luci e dell’inquadratura, imponeva il suo ritmo all’insieme della squadra, sebbene fosse soltanto un ottimo professionista formato sul posto. La sistemazione e il mantenimento del materiale acustico, la registrazione delicatissima dei rumori imposero invece il ricorso a ingegneri che, fieri dei loro titoli e dello stipendio che potevano esigere e per di più capaci di far ricominciare da capo la ripresa di un’immagine che consideravano sbagliata, prevalsero sugli altri tecnici, creando forti tensioni durante le riprese.

A queste modifiche, importanti ma abbastanza conosciute, Paola Valentini aggiunge una mutazione fondamentale, il passaggio a una nuova dimensione della percezione. Come dimostra, il suono non fu un mero supplemento, un coadiuvante che abbelliva il film e aiutava a comprenderne la trama, ma esso diede un altro orientamento all’attenzione e all’investimento dello spettatore. I contemporanei non presentarono la portata dell’innovazione, indugiarono sui suoi difetti e sui suoi vantaggi, sul rischio di ridurre il cinema a una forma povera di teatro o sull’arric-

chimento dello spettacolo filmico. I primi commenti dei critici, unico documento di cui disponiamo per conoscere le reazioni del pubblico, ci lasciano intravedere un'ombra di delusione davanti a un sincronismo certe volte maldestro (la sonorizzazione, si notava a proposito di *Napoli che canta*, «lascia alquanto a desiderare») e viceversa un forte entusiasmo per un'arte capace di incentivare tutti i sensi. Il dibattito, frequentemente aspro, pieno d'insegnamenti sui gusti e sulle preoccupazioni dell'epoca, non oltrepassò l'orizzonte immediato e, nei decenni successivi, lo studio sull'avvento del sonoro si sviluppò nella scia delle tematiche dominanti durante gli anni Trenta.

L'allargamento della problematica risale soltanto agli ultimi decenni del Novecento. Apparvero allora nozioni come *Audiovisione*, *Paesaggio sonoro*, *Rappresentazione sonora* che non erano concepibili cinquant'anni prima, e che, propriamente parlando, sono anacronistiche riguardo al periodo di cui qui si tratta; esse, però, aprono prospettive stimolanti sulla costituzione, nel Novecento, di una cultura uditiva originale. Paola Valentini si è lanciata coraggiosamente in questa direzione, il suo libro non è solamente uno studio storico in più; approda a problemi teorici essenziali, che ci riguardano direttamente poiché, di fronte a una trasmissione che aggrega rumori, parole e immagini, siamo gli eredi dell'uditorio che si adattò ai film "parlanti".

Il chiasso della città, cent'anni fa, era probabilmente differente da quello che sentiamo oggi. L'intuiamo, ma non ne siamo sicuri; nessuno si dedicò a raccogliere le grida della strada, le chiamate dei vetturini, lo scalpito dei cavalli, il cigolamento dei carretti: lo spazio urbano che conosciamo e che abbiamo registrato è sottomesso ai motori.

Anatomicamente l'orecchio dei nostri antenati era simile al nostro, però il nostro ascolto è diverso, abbiamo altri criteri di selezione, orientiamo la nostra attenzione verso altri segnali. I suoni dell'universo odierno provengono maggiormente da macchine riproduttrici, dai megafoni, dal circuito sonoro dei supermercati, dai telefoni cellulari, sono totalmente mediati dall'apparecchiatura. L'immagine fotografica non è l'oggetto che rappresenta, ne prende la forma. Non è il caso del suono che non sappiamo "catturare" e che viene tradotto in pulsazioni elettriche, esse stesse "ritradotte" ulteriormente.

Nel corso degli anni Trenta, con la conversione al sonoro delle ultime sale di proiezione non ancora attrezzate, con il balzo delle vendite dei dischi, con l'espansione della radio (800.000 abbonati nel 1937) e del telefono, la gente si dovette confrontare con l'onnipresenza dei suoni di origine meccanica. Gli osservatori più attenti ne erano consci: la voce filtrata è «uno dei rumori più sgradevoli che si possano produrre» affermava lo scrittore Alberto Carocci, mentre Enzo Ferrieri, direttore artistico della radio, militava per «un tono così fresco, così vivo» che l'ascoltatore non si accorgesse del tramite tecnico. Il problema, per i contemporanei, era dunque di natura estetica, si chiedevano se il divario tra le sonorità percepite nella vita ordinaria e quelle trasmesse dal cinema o dalla radio rischiava di causare un disagio

al pubblico o, all'opposto, permetteva di creare effetti, contrasti, sorprese anteriormente sconosciuti.

Pur seguendo attentamente queste discussioni, Paola Valentini non perde di vista il suo argomento centrale, vale a dire la costituzione di un orizzonte acustico distanziato, distaccato dalla percezione immediata. Il cinema, in tutti i paesi, contribuì ad accelerare questa evoluzione, però il caso italiano, leggermente marginale, apre prospettive singolari sull'acculturazione al suono "astratto". L'iniziativa, generalmente, provenne dalla radio che utilizzò effetti acustici inventivi per creare un'atmosfera particolare, capace di far entrare gli ascoltatori in un mondo estraneo alle loro abitudini. Paola Valentini cita a buon diritto un lavoro di Walter Ruttmann, il *Weekend-Akustischer Film*, montaggio ritmico di sonorità che evocavano un fine settimana ma, precedentemente, le radio britannica, francese e tedesca avevano mandato in onda trasmissioni che puntavano sulla risposta dell'uditorio di fronte a una combinazione di stimoli uditivi. L'ente radiofonico italiano non si addentrò in una operazione del genere che rischiava di sorprendere i suoi uditori e, lasciando piccoli spazi liberi per notizie o conferenze, si dedicò prevalentemente alla musica, mescolando, a seconda delle disponibilità, lirica, musica sinfonica, operette, arie leggere. L'esperienza radiofonica non gravava sul cinema italiano come faceva altrove, i cineasti non furono tentati di seguire un modello anteriore per introdurre rumori o dialoghi nelle loro opere.

Paola Valentini evidenzia un fatto fin qui inosservato: il cinema italiano, quando approdò il suono, non si accontentò d'illustrare o di sostenere l'immagine, diede prova di una ricca inventiva. L'ignoranza di questi sforzi è comprensibile; i critici dell'epoca, impressionati dalla qualità dei film americani, furono assai severi con gli italiani, leggiamo in «Kines»: «Abbiamo, insomma, un cinematografo schiavo della didascalia, alla maniera di quindici anni or sono» o, in «La Stampa», «dialogo sciatto e spicciativo, senza coloriti e senza chiaroscuri». Analizzando minuziosamente una decina di film, Paola Valentini dimostra che le accuse di verbosità e d'insipidezza non sono giuste e non tengono conto dell'originalità di procedimenti sonori che, lontani dall'essere ornamentali, creano un contrappunto tra musica, rumori e parole. Uno studio attento dei giornali contemporanei rivela articoli che, insistendo sulla necessità per il cinema di smarcarsi dal teatro, approvano senza riserve le "trovate squisitamente sonore", che introducono voci o rumori senza ancoraggio allo spazio rappresentato – ma tali giudizi non bastano, Paola Valentini ha ragione di proporci uno studio sistematico delle tre componenti della colonna sonora, rumori, musica, voce.

Un silenzio assoluto è escluso nell'ambito terrestre, onde soniche transitano sempre attraverso l'atmosfera, fino nei luoghi più isolati. Siamo immersi in un flusso di rumori caratteristici dell'ambiente nel quale viviamo e se uno di loro, l'avvisatore di un'ambulanza, il rombo di un aereo a reazione, prevale sugli altri, ci sentiamo un po' a disagio.

Per questo motivo l'introduzione, in un film, di segnali acustici perfettamente

identificabili è un artificio, utile per destare l'attenzione dello spettatore su un dato particolare (lo stridore della porta che indica l'ingresso dell'assassino), ma nient'affatto realistico. Con il trionfo del racconto lineare e dimostrativo, ripreso dal modello hollywoodiano, il procedimento si generalizzò negli anni Trenta ma, Paola Valentini lo segnala con insistenza, all'inizio del decennio non era dato per scontato. I futuristi avevano intuito le modifiche dell'universo sonoro risultanti dall'industrializzazione e abbozzato, nel loro Manifesto del 1909, un sistema estetico generale che, distruggendo significato e continuità, restituisse ai suoni il loro valore plastico. Quasi un terzo dei cinquanta film girati in Italia dal 1930 al 1932 (in pratica in maggioranza prodotti dalla Cines) comportano almeno una sequenza nella quale il suono non è semplicemente pleonastico; i rumori analizzati da Paola Valentini non sembravano, in questo momento, una minaccia per la comprensione "corretta" delle opere cinematografiche, la ricchezza dello sfondo sonoro rispecchiava l'esperienza quotidiana di un mutamento dell'ascolto.

Confrontando *La canzone dell'amore* e *Resurrectio*, Paola Valentini individua, nei film dell'epoca, due tendenze opposte, l'equilibrio tra dialoghi e rumori caratteristico del primo film, la sperimentazione musicale compiuta nel secondo. L'accompagnamento musicale faceva parte del cinema "muto", creava un'atmosfera e consentiva di drammatizzare alcuni passaggi della storia. L'introduzione della parola imponeva una forma di scansione musicale meno continua, punteggiata da interruzioni. I teorici stranieri della radio avevano incontrato il problema negli anni Venti e avevano capito che, invece di sottolineare i tempi forti del racconto, la musica era utile per creare effetti sorprendenti. Paul Deharme, regista radiofonico francese, aveva sperimentato molto presto un uso "sfasato" degli strumenti: «Rappresentai il tuffo di un personaggio con arpeggi. Era più forte che se avessi chiesto a un tecnico di sguaizzare in un catino». Mentre, per i rumori, i cineasti non dovevano fare i conti con un'usanza anteriore, molte persone dell'ambito musicale, compositori, direttori d'orchestra, interpreti tentavano d'imporre il loro punto di vista. Certi – tra gli altri il musicista Alfredo Casella – disapprovavano la trasmissione meccanica di musiche «per essa non concepite». Altri, come Felice Lattuada, autore della partitura per *Figaro e la sua gran giornata*, vedevano nel cinema un mezzo capace di ravvivare le opere classiche. Si cercava, contraddittoriamente, di allineare le composizioni sui testi, o di creare sensazioni impreviste quando, per esempio, in *Paradiso*, discorsi o parole venivano sostituite da partiture musicali che, prive di relazione evidente con la situazione, dovevano incuriosire l'ascoltatore. Mettendo a fuoco la difficile collaborazione di Ruttman e Malipiero per *Acciaio*, Paola Valentini apre vedute inedite sul contrappunto musicale nei film.

La parola era presente nel "muto", l'essenziale si trovava nelle didascalie, i dialoghi non precisavano l'informazione ma introducevano una dimensione corporea nella recitazione degli attori, e timbro, tono, volume della loro voce modificava il loro rapporto con il pubblico. L'uditore della radio era libero di rappresentarsi i personaggi teatrali come desiderava. Lo spettatore, invece, doveva far coincidere voce

e aspetto fisico. Col passare del tempo e il riproporsi degli stessi divi, l'accoppiamento diventò automatico, la voce annunciava il personaggio e viceversa. I primi anni Trenta sono interessanti perché una tale sovrapposizione non funzionava ancora, e il cinema, traendone profitto, giocò d'astuzia con le voci, mostrando che, grazie alla registrazione, erano facilmente sostituibili. In *Tre uomini in frack*, Eduardo De Filippo adottava un tono brutale, violento, Tito Schipa una dizione delicata, ma quest'ultimo prestava, doppiandolo nella finzione filmica, la sua voce deliziosa all'altro, il cui personaggio, alternativamente, corrispondeva alla sua maniera di parlare e se ne distaccava totalmente. Paradossalmente, mentre radio e disco imponevano il regno della voce, il cinema ne metteva in crisi l'appropriazione.

I problemi che solleva Paola Valentini non erano mai stati affrontati perché il cinema dei primi anni Trenta sembrava goffo e più impacciato che arricchito dall'arrivo del suono. Certi film notevoli furono diretti da stranieri, prevalse l'impressione che gli italiani non padroneggiassero la tecnica, tanto più che non potevano valersi dell'esperienza radiofonica. Paola Valentini fa giustizia di questa visione pessimista, evidenzia l'importanza dell'eredità futurista, evoca un ambiente cinematografico pieno d'idee e di progetti, mostra la diversità delle soluzioni elette nelle opere che studia e soprattutto rende palese la formazione di un nuovo universo sonoro. Nella sua scia bisognerà rivedere tutta la storia dei suoni registrati nel mondo contemporaneo.

Pierre Sorlin

INTRODUZIONE

IL PASSAGGIO AL CINEMA SONORO IN ITALIA: TRA NUOVI PRINCIPI ESTETICI E UN NUOVO PAESAGGIO MEDIALE

*Che cos'ho da fonografare oggi sulla terra? – gemeva sarcasticamente [Thomas Alva Edison]
– Si potrebbe davvero credere che il destino abbia permesso al mio strumento di apparire solo nel
momento in cui nulla di quanto l'Uomo dice pare valga proprio la pena di essere conservato*
Villiers de l'Isle-Adam, *Eva futura* (1866)

Lo studio della presenza del suono nel film è uno degli ambiti della teoria cinematografica che più hanno subito radicali ripensamenti e rifondazioni soprattutto a partire dall'ultimo ventennio. La questione del sonoro infatti ha, sin dalla sua prima apparizione, conquistato un suo spazio all'interno delle varie teorie cinematografiche e ha spesso svolto un ruolo non indifferente nel rapido deterioramento di alcune posizioni critiche così come viceversa nel promuovere e spingere su sempre nuove coordinate il dibattito teorico. Tuttavia, troppo facilmente fatto scivolare sulla più rassicurante e padroneggiabile dimensione musicale, oppure ridotto semplicemente a parola, il suono, nella sua natura peculiare e nel suo particolare statuto all'interno del film, è stato a lungo trascurato, rimosso ora per una misteriosa inaccessibilità ora per convinta irrilevanza. Da un lato, almeno fino agli anni Settanta, la tendenza a ridurre il suono a serie temporale-musicale, ora omogenea ora apertamente discordante, caratteristico del dibattito sul sincronismo e l'a-sincronismo, dall'altro invece, l'attenzione quasi esclusiva al testo, sancita di fatto dalla prima semiotica, con l'enfasi sui diversi registri della parola, sono fattori che hanno a lungo impedito di individuare la vera rivoluzione del sonoro, occultando l'ingresso di una dimensione radicalmente innovativa.

Come ammoniva già nel 1980 Rick Altman, il cinema è vittima di una doppia fallacia¹. Lo studio del cinema non è solo gravato da un errore ontologico, per non aver sempre compreso la duplice natura del cinema, ma sconta anche una fallacia storica, che vede la storia del cinema trattata come storia essenzialmente visiva e il sonoro come un elemento aggiuntivo che solo in certi momenti particolari, solitamente di forte riconversione tecnologica, l'avvento del sonoro o la rivoluzione della stereofonia ad esempio, torna ad assumere una qualche rilevanza storica.

Il radicale mutamento di prospettiva introdotto dalle più recenti teorie, a partire dagli anni Ottanta² – non senza precedenti eccezioni tuttavia, basterebbe pensare alle riflessioni di Béla Balázs – ha infatti tardato ad assumere uno sguardo storico. A lungo ci si è comportati come se lo sviluppo del cinema sonoro ne rimanesse immutato. E questa indifferenza, paradossalmente, ha investito a maggior ragione il periodo dell'introduzione del sonoro, visto spesso come fase di assestamento, di non ancora maturata estetica, un semplice ponte tra il muto e la stagione d'oro o comunque "classica" del parlato. In realtà, la rivoluzione nella concezione del suono che ha portato a interrogarsi non solo sul rapporto tra suono e immagine ma innanzitutto sulla natura del suono, sullo statuto dell'ascolto filmico e infine sul ruolo attivo dello spettatore nella costruzione dell'illusione audiovisiva, proietta immediatamente una serie di conseguenze di grande rilevanza storiografica.

I caratteri dell'ascolto sono costanti? L'identificazione della materia sonora è tendenzialmente universale o è soggetta a pressioni dal contesto? La possibilità di riprodurre i suoni fu subito percepita come naturale o, come per le prime immagini, ci fu un processo di normalizzazione? È questo tipo di interrogativi di non semplice risposta, e che animano la discussione contemporanea sul sonoro, che hanno spinto a considerare sotto una diversa luce il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro anche in Italia.

Il primo obbiettivo della ricerca è stata la volontà di cominciare ad applicare anche al passaggio al sonoro quel punto di vista che è ormai usuale negli studi moderni sul suono cinematografico. Si tratta di cogliere il cinema sonoro degli anni Trenta in una prospettiva particolare, attenta alle caratteristiche del suono in sé prima che alle sue concrete applicazioni e di superare, come si è detto, una tendenza storica ad annullare, ad appiattire il suono sull'immagine, a ridurlo a suo accessorio senza coglierlo nella pienezza della sua sostanza. Il tentativo è quello di affrontare anche il cinema sonoro italiano dei primi anni alla luce non dell'ingresso di nuova componente ma dell'imporsi di una nuova dimensione (è l'idea di *sonorità*), di una dimensione che incide sullo spettacolo ma anche e soprattutto sullo spettatore (l'idea di *audiovisione* e l'ambiente sonoro pervasivo in cui è immerso lo spettatore); significa infine valorizzare non tanto l'agganciarsi del suono all'immagine ma la novità in sé del suono riprodotto e trasmesso a distanza (l'idea di *rivoluzione sonora* quale ingresso dei suoni mediati dalla macchina e in quanto tali dotati del potere acustico tipico dei suoni sganciati dalla loro sorgente originale).

Questo tipo di prospettiva porta delle conseguenze immediate sul piano dell'analisi dei film, a partire simbolicamente, come è stato ribadito più volte anche dallo stesso Altman, dallo sbarazzarsi di tutto un vocabolario fondato sul primato del visivo: significa infatti interrogarsi sullo statuto del suono, la sua consistenza e la sua stessa esistenza, con la messa in discussione immediata del rassicurante concetto di colonna sonora, per l'idea invece di un territorio, un magma, un flusso se si vuole, in cui le sonorità, nella loro consistenza e nei rapporti con l'immagine, sono soggette a continue fluttuazioni. Obbliga poi a rivalutare le qualità acustiche del suono e

tra queste considerare anche la dimensione meccanica, la “grana” tecnica, che spesso hanno un’incidenza molto forte sui “primi” suoni riprodotti e il modo di percepirli.

Tuttavia, si diceva, ha anche delle conseguenze immediate sul piano della storia. Il passaggio al sonoro in Italia non è solo il momento in cui identificare la specificità nazionale di una via al sonoro, ma anche una situazione di grande sperimentazione che rese possibile un approccio al suono riprodotto più complesso e problematico. La ricerca è stata quindi mossa da tre presupposti. In primo luogo la percezione di un passaggio al sonoro peculiarmente italiano, con tratti cioè specifici legati al contesto storico, geografico, sociale in cui si è verificato, tratti rilevabili attraverso una ricostruzione del contesto con fonti soprattutto filmiche. In secondo luogo si è cercato di valorizzare e ricostruire il carattere diffuso dei film sonori di questo periodo, ossia la loro capacità di porsi come generatori di esperienze uditive complesse, per così dire di un’esperienza d’ascolto peculiare a quel contesto che impone per essere compresa il rimando ad altre esperienze d’ascolto tipiche dell’epoca. Infine si è riletto il sonoro filmico come cifra di quel processo di strutturazione mediale che impegna gli anni Trenta in Italia e all’interno della quale la radio svolge un ruolo di primo piano.

I. Il sonoro: paesaggio mediale e forme di rappresentazione

Il passaggio dal cinema muto a quello sonoro è un oggetto di studio complesso, come ogni transizione, di cui è difficile riuscire a cogliere la totalità e offre un territorio ampio suscettibile di essere affrontato nelle più diverse prospettive.

Innanzitutto a maggior ragione qui è d’obbligo accantonare il mito trionfalistico del progresso e mettersi nella più difficile ottica della complessità dei processi e dell’intreccio di tempi storici diversi che coesistono nello stesso presente cronologico³; lo si vede bene dalla difficoltà storica di continuare a scandire l’evoluzione del sonoro attorno date cruciali spesso insufficienti a cogliere le profonde dinamiche sottese e a rendere conto di processi complessi che attorniano questi momenti emblematici. Più che tese speculazioni teoriche mai come in questo caso vale l’emblematicità dell’esempio: tradizionalmente la nascita ufficiale del cinema sonoro è identificata con il 6 ottobre 1927, la prima proiezione pubblica americana di *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*) di Alan Crosland, primo film sonoro e parlato; eppure questa data non solo non rende conto del complesso gioco di fattori di cui si pone a coronamento, ma anzi per certi versi risulta quasi fuorviante. In primo luogo, da un punto di vista estetico, identifica la nascita del sonoro con un film di cui già i contemporanei ridimensionarono la portata innovativa. Il film infatti si presentava ancora pieno di intertitoli, prevalentemente musicale e cantato, anzi praticamente muto dal punto di vista della parola, dato che essa si limitava alla presenza di due brevi *excursus* dialogati, che non superavano la durata di due minuti. La prova ulterio-

re della sua relativa significatività è che a partire soprattutto dal 1929 molti film si affrettarono ad apporre sui manifesti la dizione *100% talkies*, ossia “parlato al cento per cento”, in chiara opposizione a quei primi esperimenti, che si limitavano soprattutto a fissare le musiche prima affidate all’intraprendenza e l’estro creativo dei pianisti di sala. Anzi il film di Crosland divenne emblema di quella opposizione portata avanti per tutti gli anni Trenta tra *film sonoro*, sostanzialmente da accettare e promuovere, e *film parlato*, questo sì percepito come radicalmente innovativo, continuamente messo in discussione e spesso criticato nei suoi stessi fondamenti. In secondo luogo, da un punto di vista tecnologico, tale datazione lega il suono a una tecnica effimera: *Il cantante di jazz* fu infatti realizzato con il sistema di registrazione Vitaphone, già obsoleto rispetto ai sistemi *sound-on-film* messi a punto quasi contemporaneamente e che costituirono le premesse per il diffondersi di quel suono ottico che rimpiazzò presto i sistemi di registrazione su disco e che in Italia vedrà praticamente il dominio incontrastato del sistema RCA Photophone⁴. Infine, da un punto di vista storico, l’emblematicità conferita a *Il cantante di jazz* tende a connettere il sorgere della cinematografia sonora a motivazioni quasi esclusivamente economico-industriali; certa tradizione storiografica ha perpetuato a lungo infatti il malinteso che la Warner decidesse, senza troppo crederci, di realizzare nel giro di poche settimane il film, per rilanciare il prodotto cinematografico in un momento di crisi (e non che mettesse finalmente a frutto le sperimentazioni e le ricerche condotte negli anni Venti). La data del 1927 conferisce, quindi, un’impressione di improvvisazione e di casualità all’invenzione, protrae l’equivoco di una rivoluzione in qualche modo imposta dall’industria, senza affatto rendere conto del lungo periodo di incubazione e soprattutto di una vocazione invece quasi congenita del cinema alla sonorità⁵.

La rivoluzione sonora per un verso segna realmente la nascita di una nuova arte, portando il cinema ad una frattura con il passato e a una sua totale ristrutturazione. L’innovazione del sonoro implica infatti una pluralità di invenzioni e un mutamento che investe i differenti settori del cinema. L’avvento del sonoro è segnato, ad esempio, dall’ingresso degli interessi delle maggiori società elettriche, che detenevano i brevetti dei moderni sistemi di registrazione, e in una parola da nuovi investimenti produttivi; su un altro versante, implica l’invenzione di microfoni, di supporti di registrazione acustica, la creazione di set particolari, e quindi l’introduzione di differenti modalità di realizzazione dei film e l’intervento di nuove personalità tecniche; infine il cinema sonoro significa amplificatori, altoparlanti, ammodernamento delle sale e quindi un nuovo modo di vivere e fruire il film. L’introduzione del sonoro, dunque, costringe il cinema a un profondo cambiamento strutturale che coinvolge ogni suo settore e ne muta in pochi anni il volto premendo per una complessa prospettiva interdisciplinare, in cui a presupposti di carattere storico-economico si affianchino considerazioni di ordine estetico, psicologico, sociologico e così via.

Tuttavia per un altro verso il sonoro non è in sé una vera e propria rivoluzione ma uno sviluppo progressivo, pur caratterizzato da stasi e ritorni, che ha accompa-

gnato e tuttora accompagna, e anzi spesso guida, l'evoluzione *audiovisiva* del cinema. Una corretta trattazione del sonoro imporrebbe di non limitarsi, come troppo spesso accade, al periodo degli anni Trenta, non solo recuperandone le premesse, ma soprattutto seguendone lo sviluppo lungo tutto il corso della storia del cinema, valutando le successive "rivoluzioni" della registrazione magnetica, della stereofonia, del Dolby, fino al più recente ingresso del suono digitalizzato.

Detto questo, va anche riconosciuto che lo studio del cinema sonoro italiano impone necessariamente un restringimento di campo. A differenza di quanto avviene in Francia o negli Stati Uniti, manca ancora infatti in Italia una visione completa del passaggio al sonoro, il punto sugli aspetti storici, teorici ed estetici determinati dalla rivoluzionaria innovazione: i dati conosciuti sono pochi e incerti, il dibattito teorico che accompagnò tale rivoluzione non è ancora stato ricomposto nella sua totalità e le prime pellicole sono spesso state molto velocemente liquidate e considerate puri esperimenti non degni di un approfondito studio scientifico. Il periodo che va dalla fine degli anni Venti ai primi anni Trenta continua ad essere in Italia per molti versi oscuro; proprio per questo motivo una parte dello studio sarà dedicata a ripercorrere velocemente le tappe principali e le caratteristiche che assunse la presenza del sonoro nel cinema italiano.

Le aperture recenti allo studio della *sonorità* e della complessità della sfera sonora, hanno creato poi di fatto una nuova consapevolezza sul reale portato dell'innovazione: una rivoluzione sonora che coinvolge la totalità dell'universo mediale, investito dalla novità del suono riprodotto e trasmesso a distanza. Nel passaggio al sonoro, per così dire, il cinema non è solo: partecipa di un paesaggio già in profondo cambiamento e di una rivoluzione sonora comune, in una parola prende parte a complessi processi di ibridazione che saranno tappe sostanziale del farsi *sistema dei media*. Un processo complesso che porta lecitamente a ipotizzare e a cercare di ricostruire un sistema di rappresentazione sonora peculiare dell'epoca, condizionato da modalità d'ascolto – *protocols of listening* come li chiama Bruce Smith, conferendo loro direttamente una connotazione politica⁶ – differenti da quelle odierne, tipiche di un periodo di intensa sperimentazione e di grande confusione mediale.

L'introduzione del suono non come l'ingresso di una nuova componente, un semplice elemento accessorio e aggiuntivo alla rappresentazione cinematografica, ma come la penetrazione di una nuova dimensione, quella appunto della sonorità, infatti, non lascia inalterati né il cinema preesistente né la stessa percezione visiva ma la ristruttura profondamente. Se non decreta del tutto la morte del vecchio cinema e il sorgere di una nuova arte, il sonoro infatti sicuramente sancisce la nascita di un nuovo spettatore dedito non solo alla visione ma all'ascolto o, come sostiene Michel Chion, all'*audio-visione*, dotato di una «specificità disposizione percettiva» testimone di come «nella combinazione audio-visiva una percezione influenzi l'altra e la trasformi: non si "vede" la stessa cosa quando si sente; non si "sente" la stessa cosa quando si vede»⁷. Gli studi sul suono hanno dunque cominciato a valutare o meglio a rivalutare (in Francia, ad esempio, punto di riferimento rimangono gli studi

condotti da Pierre Schaeffer già alla metà degli anni Sessanta) il suono cinematografico mettendolo in relazione con la rivoluzione determinata dall'avvento in genere della riproduzione sonora. La proprietà del suono filmico di emanciparsi dall'immagine e addirittura di agire in assenza visibile della sua fonte lo portano infatti molto vicino ad altri suoni – definiti acusmatici – con cui condivide analoghe proprietà, quali il suono radiofonico, quello discografico, telefonico, eccetera, tutti suoni che si propagano senza che la loro fonte sonora sia visibile.

Tutto questo non ha portato solo alla creazione di nuovi metodi d'analisi del suono filmico e di nuovi approcci alla realtà sonora, che pur saranno sostanziali per una corretta rivalutazione anche del patrimonio filmico dei primi anni. Infatti, ha obbligato a prendere atto che, prima che a una rivoluzione tecnologica cruciale per il cinema, si è di fronte a un punto di svolta che investe in generale l'uomo e il mondo dei media, in virtù delle nuove possibilità determinatesi con la riproducibilità e la trasmissibilità del suono. È ormai sempre più netta la consapevolezza che l'età moderna prima, il cinema poi, ha definitivamente dato "visibilità" a una nuova dimensione, in cui *«as human beings we are surrounded – and filled – by a continuous field of sound, by sounds outside our bodies as well as by metabolic sounds within»*, *«sound is inescapable. It is pervasive as the air that constitutes its primary medium»*⁸. La tecnologia moderna dunque dà una risonanza inusitata all'esperienza umana del suono.

Non è solo il cinema ma tutto un mondo, basato prevalentemente su un primato dell'occhio e delle percezioni visive, ad abbandonare il distacco tipico della vista per la pervasività propria del suono. È una realtà improvvisamente invasa da una molteplicità di suoni, voci, rumori, dotati inoltre di uno statuto tutto particolare: quello di essere dei suoni riprodotti da una macchina e di essere trasmessi *in absentia*, suoni sganciati dalle sorgenti e dotati di una "grana" tecnica, per sfruttare un'immagine di Roland Barthes su cui si tornerà, che l'ascoltatore non aveva ancora imparato a obliare.

Il passaggio al cinema sonoro obbliga dunque a valutare il sorgere del sistema dei media. Dalla ben nota condanna di Horkheimer e Adorno, per l'«impoverimento dell'immaginazione e della spontaneità del consumatore culturale» tale da «vietare letteralmente l'attività mentale o intellettuale dello spettatore»⁹, e di cui il cinema è emblema, non si tratta certo di una prospettiva nuova.

Il parlare di sistema comporta infatti l'individuazione di una *relazione di interdipendenze e di complementarità fra i diversi mezzi* utilizzati per lo scambio dei messaggi, la consapevolezza che l'evoluzione di un singolo medium non può essere compresa a partire da una sua supposta "natura" tecnica o "specifico" culturale, ma solo tenendo conto dell'influenza che ciascuno dei media esistenti ha sullo sviluppo e le trasformazioni degli altri¹⁰.

Nuovi sono tuttavia gli esiti quando questo approccio si cala nel passaggio al sonoro. Come osserva Rick Altman il cinema è dotato di un marcato «talento ca-

maleontico»: ristruttura costantemente la sua identità proprio a partire da una ridefinizione dei confini che lo separano dagli altri media, con i quali non solo stabilisce una serie di rapporti, ma adotta quasi un atteggiamento mimetico. Durante il passaggio al sonoro, in particolare, nel cinema le «affinità di ordine sonoro con gli altri media mettono in discussione la sua apparente unità basata sull'immagine» determinando una crisi ma anche un momento particolarmente ricco di sinergie, interazioni e influenze reciproche tra i vari media¹¹. Come si vedrà, il panorama italiano ne offre una conferma: il cinema intesse un fitto dialogo con la radio, ma soprattutto ne sperimenta, ne adotta o a volte semplicemente ne ospita le ricerche e le posizioni in materia di suono riprodotto. Prima di approdare alla relativamente stabile configurazione del sistema dei media, esso attraversa una ricca fase di ibridazioni e contaminazioni che toccano la sua storia ma anche i suoi discorsi filmici.

Si tratta di reimpostare gli studi sul cinema sonoro guardando quei continui rimandi e punti di contatto che si manifestano tra il cinema e gli altri media come qualcosa di più profondo di una semplice coincidenza di date o di protagonisti: *crossovers* che non incidono solo sulla storia istituzionale dei diversi media ma che investono in pieno, per giungere all'ultimo aspetto cruciale per comprendere il passaggio al sonoro, le forme di rappresentazione e la percezione del pubblico.

Treatment of the audience is limited to the experience of film-viewing; contemporary culture is alluded to only when it constitutes a film's specific subject matter; sound technology is treated as if it were used only for films [...].

More important still, sound itself is most often treated as if it were an ideal conveyor of linguistic or musical information, received by an ahistorical audience in a generic viewing situation, with non particular moviegoing purpose¹².

Dietro lo studio del passaggio al cinema sonoro si cela dunque l'esigenza non solo di valorizzare la specificità della situazione italiana, ma anche – rovesciando le critiche succitate di Rick Altman in proposito – di recuperare in qualche modo una traccia di un pubblico storico considerato in una specifica situazione di visione/ascolto e di un suono colto nella sua valenza tecnologica, nel suo statuto tecnico, nelle esperienze del pubblico dell'epoca.

I.1. Il sodalizio tra cinema e radiofonia

A partire da questi presupposti e da una serie di “indizi” presenti nel territorio italiano, si può dire che negli anni immediatamente successivi all'avvento del sonoro cinematografico, il suono faccia il suo ingresso nel film come sorta di viatico per tutti gli altri media, diventi un elemento che trascina per così dire all'interno del film anche gli altri media sonori e per lo meno nel periodo più a ridosso dell'innovazione e in un certo contesto, quello italiano, renda la fruizione del cinema non sempli-

cemente un'esperienza mediale che accanto a uno spettatore chiama a raccolta un auditore – l'audiovisione appunto – bensì più radicalmente un'attività che mobilita *esperienze auditive complesse*, fenomeni e tipologie d'ascolto che interagiscono con le altre esperienze d'ascolto tipiche di quel contesto storico e geografico e soprattutto di quel paesaggio mediale.

Il passaggio al sonoro infatti – è superfluo ricordarlo – porta il cinema ad affrontare tutta una serie di nuove problematiche legate alla visibilità e, con l'ingresso della nuova componente, della *udibilità*. Soprattutto nella fase anche internazionalmente di maggiore sperimentazione, collegata – pur con gli ovvi aggiustamenti nazionali – al periodo tra il 1929 e il 1935¹³, il cinema si trova infatti nella condizione di dover ridefinire modi e limiti della rappresentazione tanto visiva che sonora. I film della transizione riflettono questa ricerca e man mano attestano il nuovo regime di rappresentazione audiovisiva. Accanto al cinema, dunque, è tutto un mondo mediale ad essere sottoposto non solo a un fenomeno di ristrutturazione e ridefinizione reciproca ma, da una diversa prospettiva, è in atto un processo che probabilmente non è estraneo alla costruzione di un nuovo regime percettivo e alla definizione dunque di nuovi parametri del visibile e dell'udibile che investono simultaneamente il cinema e altri sistemi di rappresentazione¹⁴.

Non si tratta, quindi, "semplicemente" di ridefinire la storia della fitta rete di interessi e connessioni economico-finanziarie che legano la storia del cinema sonoro a quella degli altri media, ma soprattutto, argomento centrale per la visibilità, di registrare un momento cruciale di evoluzione della forma cinematografica. Gli studi – per la verità non molti – che più specificamente si sono rivolti alla tecnologia di riproduzione e diffusione sonora hanno sempre riflettuto sul rapporto con le forme testuali filmiche, se non altro per la possibilità insostituibile di cogliere la nascita di una forma di rappresentazione nel suo farsi e per la disponibilità a indagarne da vicino il collegamento con un determinato modo di produzione, al di là delle stilistiche dei singoli autori. Su questo aspetto, ad esempio si concentrano tanto le teorie che correlano tecnologia e assetto economico-industriale, come Robert Allen e Douglas Gomery che, interessati alle mutazioni tecnologiche, ricostruiscono l'ingresso della tecnologia del sonoro nelle sue tre fasi successive di invenzione, innovazione e diffusione, quanto quelle impostate sulla critica all'ideologia, come Jean-Luis Comolli, che correla l'ingresso del sonoro a un mutamento delle condizioni di credibilità e di illusione di realtà dell'immagine cinematografica¹⁵. Secondariamente, ed è l'aspetto che qui più interessa, l'approccio alla tecnologia del sonoro filmico, obbligando ad aprire verso altri mezzi di riproduzione e diffusione sonora, pone tra l'altro problemi di sapere diffuso che investono non solo un singolo apparato tecnologico ma un complesso di tecniche che soprattutto penetrano come *sapere metatestuale* all'interno del corpo del film, fondando dunque, attraverso l'analisi del film, la possibilità almeno di una generica ricostruzione.

Come già per alcune fasi della storia "visiva" del cinema si impone dunque l'urgenza di non confondere i diversi regimi percettivi e di non leggere nemmeno i fe-

nomeni acustici per lo meno delle prime sperimentazioni cinematografiche con lo sguardo e con l'udito di uno spettatore di oggi: detto con le parole di Noël Burch, si afferma il desiderio di postulare una sorta di Modo di Rappresentazione *Sonora* Istituzionale non dato una volta per tutte ma che in qualche modo si sia formato e in particolare si venga istituzionalizzando attraverso il dialogo con gli altri media, determinando in Italia nel periodo della transizione, tra il 1929 e il 1932-35, delle modalità d'ascolto complesse, "primitive" rispetto a quanto si verrà a fine decennio istituzionalizzando, di cui forse è possibile riuscire a trovare traccia nei testi filmici dell'epoca¹⁶.

Non è ancora possibile allo stato attuale delle ricerche ben delineare i contorni di questo regime d'ascolto tipico dei primi film sonori: tuttavia, come già nella tradizione iconografica in cui tale dibattito nasce, un'attenzione maggiore da un lato ai segnali provenienti dal contesto e in particolare dai paratesti che informano sulle condizioni d'ascolto, dall'altro una valorizzazione del sapere metatestuale presente all'interno di questi primi film, consente indubbiamente non solo una più corretta lettura di un'opera, ma soprattutto permette di costruire almeno alcune coordinate e linee di tensione del regime percettivo in cui si sviluppò e che alimentò il primo cinema sonoro.

Sicuramente un primo approdo irrinunciabile, come mostrerà questo studio, è il ruolo peculiare svolto da questo punto di vista dai rapporti tra cinema e radiofonia.

Anche internazionalmente¹⁷, il cinema agli albori del sonoro viene maturando la sua estetica in un dialogo ininterrotto con la radio, che porta la storia dei due media a un continuo gioco di scambi, che investe ogni ambito del loro sviluppo. Forse perché gravato da una storia artistica impegnativa, anche solo a un trentennio dalla sua nascita, il cinema è colto impreparato dalla nuova tecnologia e, per così dire, trova coraggio attraverso l'impulso di un medium giovane come la radio a muovere i primi passi nel terreno della sonorità. In questo primo periodo del cinema italiano, la radio sembra in particolare offrire al cinema non solo una certa via al sonoro e la legittimazione a percorrerla, non solo alcuni modelli testuali privilegiati ma anche e soprattutto l'occasione per l'adozione e la creazione di nuove forme di sonorità e per la gestione del nuovo ambiente sonoro.

Cinema sonoro e radiofonia, dunque, mettono in comune molto e delineano una storia complessa che investe in profondità anche le loro forme di rappresentazione. Ritrovare traccia di questi processi non è sempre facile. I film, tuttavia, possono offrire un importante contributo, non solo per comprendere aspetti della radiofonia non sempre presenti nella storia ufficiale – come si vedrà nell'ultima parte di questo lavoro – ma per tentare di ricostruire la portata di questo dialogo e il suo riflesso sul piano delle forme.

Come tutta la seconda parte del libro cercherà di dimostrare, i film italiani dei primi anni Trenta assumono una *valenza teorica* molto forte: dimostrano nella prassi ma spesso enunciano anche concettualmente la posizione da assumere nei confronti del suono, e in particolare del rumore, della musica e della voce. E lo fanno

legando la propria storia a quella della radio, spesso ospitandola al loro interno e sempre stabilendo con la radiofonia un gioco di rimandi e interferenze.

I rapporti tra cinema e radiofonia alimentano, dunque, una serie di letture a differenti livelli e prospettive di analisi. Obiettivo del presente studio è non tanto rilevare un'estetica o il gioco delle singole poetiche e "stili" sonori, ma invece ricostruire – sia attraverso l'analisi e l'interpretazione di alcune indicazioni provenienti dal testo sia con la raccolta di documenti in grado di ricostruire il contesto di produzione e soprattutto di ricezione dell'opera – l'ambiente sonoro prodottosi nei primi film italiani, definendo in che misura uno stretto rapporto tra radiofonia e cinema sia testimoniato e rifletta l'adozione di forme di rappresentazione sonora peculiari, tipiche di determinati modi di produzione, di una situazione storico-geografica specifica e di una particolare solidarietà tra tecnologia radiofonica e cinematografica.

I film del periodo mettono a fuoco tutto il *problema della visibilità e problemi di sapere socialmente diffuso*; da un lato si misurano esplicitamente con una tecnologia che a tratti si manifesta e a tratti si occulta nel testo; dall'altro esibiscono apertamente questo sapere diffuso nella cultura e nella mentalità di un'epoca che «viene richiamato all'interno del testo in qualità di sapere metatestuale»¹⁸, mettendo a nudo quel rapporto tra apparati tecnologici e cultura di cui le fonti ufficiali non sempre sono in grado di darci un efficace ritratto.

Concretamente, dunque, la ricerca è stata indirizzata innanzitutto a una ricognizione di tipo teorico, volta innanzitutto a mettere in luce le coordinate del dibattito; in secondo luogo a verificare – rileggendo sotto nuova luce anche i contributi più noti dell'epoca e portando in primo piano alcune teorie o posizioni critiche più periferiche – non tanto l'appoggio o meno al sonoro o la proposta o meno di un'estetica quanto l'apertura alla nuova componente sonora, la disponibilità a misurarsi con gli altri media coinvolti nella rivoluzione sonora e l'attenzione allo spettatore e alla nuova dimensione dell'ascolto. L'ipotesi della stretta connessione con la radio è stata subito messa alla prova anche teoricamente attraverso una rilettura del dibattito teorico nato attorno alla radiofonia. Sono state quindi messe a confronto le considerazioni su radio e su cinema, misurando punti di contatto e distanze; in questo modo si è verificata una permeabilità effettiva tra i due media, non solo attraverso la registrazione di dibattiti spesso intrecciati e interessanti gli stessi protagonisti ma anche attraverso la proposta di argomenti, di strategie spesso comuni o comunque facilmente transitabili da un medium all'altro: a tal punto da poter parlare di una teoria trasversale sul *suono meccanico*.

II. *La sfida del suono*

Nella seconda fase della ricerca si è selezionato un *corpus* di film, compresi tra il 1930 e il 1936, fase anche internazionalmente di maggiore sperimentazione sonora, da sottoporre ad analisi testuale. Il campione per forza di cose è relativamente ri-

stretto, preferendo all'estensione la profondità d'analisi: per analizzare i caratteri distintivi del suono filmico, cercando di isolare il rumore, la musica e la voce, sono stati selezionati alcuni testi filmici che dimostrano l'opzione "privilegiata" per una certa sonorità. Si tratta di *O la borsa o la vita* (C. L. Bragaglia, 1933) per il rumore, aspetto che il film, ispirato al soggetto di una radiocommedia, affronta in modo molto completo; *Acciaio* (W. Ruttmann, 1933) per la musica, data la celebre collaborazione che instaura con il musicista Gian Francesco Malipiero; e infine una serie di film che a diverso titolo ruotano attorno a una voce, ossia *Darò un milione* (M. Camerini, 1935), *Il grande appello* (M. Camerini, 1936), *La signora di tutti* (M. Ophuls, 1934) e *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931). Recuperata la storia dell'opera e cercato di ricostruire dove possibile le strategie impiegate ma soprattutto la loro visibilità nonché le personalità in gioco, l'analisi si è concentrata poi sulle *presenze radiofoniche*, con l'obiettivo di esplicitare il sapere sulla radio diffuso dal film, e di qui la mentalità e l'immaginario relativo in generale alla natura dei suoni e dell'ascolto. Lo studio, incentrato su un'analisi della rappresentazione in chiave socio-semiotica, si è aperto a tutte le situazioni d'ascolto mediate da dispositivi tecnici presenti nel film (accanto alla radio, dischi, telefoni, interfoni, ecc.), per valutare la forma di sonorità cui il film dà voce, evidenziando i caratteri e gli effetti, ai quali il film dà visibilità ma rispetto ai quali inevitabilmente prende posizione. Non si può, naturalmente, non evidenziare il ruolo sociale del medium radiofonico, attraverso l'esame dello spazio attribuito dal film alla radio, alle modalità del suo consumo e della programmazione e agli interpreti eventualmente visualizzati; una vera e propria ricognizione storica, a partire da queste fonti secondarie, è stata tuttavia rimandata nella terza parte del lavoro, dove vengono fatti interagire modalità e processi visibili in alcuni film emblematici con le fonti primarie e i dati ufficiali.

Secondariamente, l'analisi della rappresentazione sonora è stata finalizzata alle possibilità di *interferenza con le modalità tipiche del suono radiofonico*, primo fra tutte la cecità dell'ascolto e la ricostruzione del visivo¹⁹. Viene dunque valorizzata la presenza di modalità del suono cinematografico che evidenziano la sua sostanziale autonomia: gli «effetti di sincronismo, diegetizzazione e costruzione delle sorgenti sonore» (il cosiddetto suono *in*) ossia la tendenza dello spettatore ad ancorare il suono all'immagine, attuando un processo di rimozione della sua provenienza da un altrove radicale, l'altoparlante, rispetto alle immagini sullo schermo²⁰; le diverse modalità di interazione con il visivo e l'ambiguo rapporto intrattenuto dal suono con lo spazio (suoni *off* o *over*), che lo portano a sovrapporsi all'immagine dominandola (l'acusma) e sfidandola con uno spazio concorrenziale, quello del fuori campo, e delle sue incognite²¹; infine, le qualità tipicamente acustiche del suono, come quella grana non solo della voce in grado di portare traccia del corpo che l'ha prodotta o viceversa del potere alienante e manipolatorio della macchina che l'ha trasmessa (riverberi, echi, timbri particolari, ecc.)²²; e ancora la concorrenza tra «ascolto ridotto» e «ascolto causale», tra un suono come semplice mezzo e invece come oggetto sonoro goduto nelle sue sole qualità acustiche²³.

Pur con frequenti sovrapposizioni, è stata, tuttavia solo formalmente, mantenuta la tripartizione della colonna sonora, cercando di esaminare il modellarsi dell'estetica cinematografica e le sue interferenze con la radio in modo distinto nelle tre materie sonore, del rumore, della musica e infine della voce.

II.1. *Il rumore: l'ambiente sonoro e la macchina*

Le nuove prospettive del suono filmico, certo maturate in un contesto storico molto lontano e diverso, spingono tuttavia ad affrontare anche il cinema sonoro italiano dei primi anni sotto una diversa luce. Questa nuova prospettiva ha, in generale, un'immediata conseguenza sul piano del rumore: costringe infatti a interrogarsi innanzitutto sullo statuto del rumore, la sua consistenza, la sua stessa esistenza e il suo impatto sullo spettatore; significa poi rivalutare le qualità acustiche del suono e la sua capacità di incidere sullo spazio e di creare un ambiente; e, infine, tra le qualità acustiche del rumore significa considerare anche la dimensione meccanica, la "grana" tecnica, dato che il rumore è spesso definito solo in virtù di questa componente essenziale.

Il rumore è un territorio indagato in profondità dalle moderne teorie sul suono e che, forse più di altre componenti sonore, ha vissuto un momento di decisa rivalutazione; tuttavia la riflessione attraversa in generale molto più il settore musicale che quello cinematografico, che ha mantenuto a lungo una certa diffidenza nei confronti del rumore, aspetto che valorizza ulteriormente l'interesse manifestato invece in Italia negli anni Trenta.

Con un atteggiamento sanzionato anche dalla prima semiotica – per la verità poco attenta in genere al fattore sonoro – il rumore infatti, pur valorizzato notevolmente nelle sue possibilità espressive, è stato percepito a lungo come poco rivoluzionario, semplice emanazione della realtà e di fatto riassorbibile completamente o quasi nell'immagine. Christian Metz stesso ha finito con il legittimare l'indifferenza generalizzata sul rumore; in più punti della sua opera, esso viene valutato ora come indizio ora più profondamente come «indice di realtà», ma in ogni caso legato a doppio filo alla sola questione della «percezione della realtà»²⁴.

Tutt'al più – percorso intrapreso soprattutto dalla cosiddetta seconda semiotica – il rumore viene ricondotto alla questione dei codici (soprattutto sul terreno dell'analogia uditiva) che comunque vivrebbero una minor codificazione rispetto all'analogia visiva e sarebbero rapportabili a quelli operanti nella vita quotidiana; questo perché il suono avrebbe una debole dimensione spaziale che lo grazierebbe dalle codificazioni che il rettangolo schermico impone invece all'immagine: un'affermazione di cui la teoria successiva non mancherà di dimostrare la relatività²⁵. La riflessione sui codici ha portato almeno a una valorizzazione della "temporalità" dei suoni, della loro simultaneità o meno rispetto all'immagine, della loro ritmica o della loro sintassi²⁶, che è tuttavia, più o meno direttamente, alla radice di un'indiffe-

renza verso la *materia* sonora che ha colpito primo tra tutti il rumore. Il riscatto del rumore quale sonorità passa attraverso il rovesciamento di questo presupposto: nelle moderne riflessioni, di area soprattutto musicale, affiora la consapevolezza dell'inadeguatezza dei modelli e delle categorie interpretative di derivazione visiva, con un approfondimento della natura del suono filmico e delle sue qualità spaziali²⁷.

Il primo effetto è la comprensione delle oscillazioni che l'ascolto esercita sulla materia sonora e il conseguente sbriciolamento della nozione di *colonna sonora*; essa maschera infatti una vera e propria ideologia: la rigida ripartizione tra i diversi territori della parola, del rumore e della musica soprattutto come gerarchizzazione tra questi elementi in modo da salvaguardare il primato della parola, garanzia della comprensione del racconto. Viceversa, il cinema degli anni '50 imposterà spesso un tipo di ascolto che ritrova la sua globalità ed esplora senza rotture i tre territori del suono «*au bénéfice d'une liaison entre le vu, l'entendu et le signifié, entre l'image, le son et le sens*»²⁸, facendo saltare teoricamente e praticamente l'ideologia della colonna sonora.

La colonna sonora non è un incolonnamento di tre dati differenti, ma *un seul champ d'épaisseur sémantique variable*, un unico campo di spessore semantico variabile; a un'estremità si colloca la parola intelligibile, a spessore semantico potenzialmente massimo, e all'altra la musica imitativa, a spessore semantico potenzialmente nullo. È tuttavia la zona al centro quella su cui si gioca realmente la colonna sonora e in cui viene legittimato il ruolo di primo piano del rumore:

*Entre ces deux points: une zone de dimension variable, celle du bruit. Ses fonctions, essentiellement mouvantes, pourraient atteindre, dans des cas limites, le mot inintelligible d'une part, la musique imitative d'autre part*²⁹.

Il principio di strutturazione proprio del rumore è infatti dato dalla funzione di rinvio a un'immagine (la funzione denotativa) e ovviamente di ridondanza (la corrispondenza tra ciò che è udito e ciò che è visto); in questo senso anche la parola, quando prevalgono le informazioni sulla sua sorgente (il parlare in una lingua straniera, uno strano accento ecc.), funziona da rumore³⁰. Tuttavia la funzione denotativa dei rumori, e quindi il legame con l'immagine, che è sempre stata prioritaria, tende ad oscurarsi e, mentre svanisce, «*la notion paramétrique affleure (hauteur, durée, intensité) et avec elle, le pouvoir compositionnel*»³¹: una consapevolezza in cui in realtà, come si vedrà, è già racchiusa tutta la riflessione futurista.

Nel far questo infatti – è l'ipotesi di questo studio – il cinema moderno non farà che *ritrovare* una modalità d'ascolto che per la verità caratterizzò già una certa stagione cinematografica, prima che si imponesse il “servaggio della parola”: il cinema italiano dei primi anni, come si vedrà, già nel suo frequente ricorso all'idea di sinfonia, gioca sulla globalità d'ascolto, che vede innanzitutto i rumori acquistare piena cittadinanza e concorrere con la musica; una globalità che si ricollega d'altronde al flusso sonoro che la radio aveva cominciato a imporre.

I primi film sonori italiani permettono il recupero di un ascolto globale prima che venisse progressivamente sostituito da un ascolto più selettivo e “verbocentrico” ma anche di un ascolto più attento all’esperienza del *sensibile*, prima che la semantica avesse la meglio, il significato annullasse la sensazione e il rumore cedesse il campo alla parola³². L’interesse di questa riflessione si riflette proprio sul rumore, che diventa un territorio complesso e mobile che, per esempio, tra un grido d’aiuto, un rumore di freni o un banale tonfo, può subire una serie di scivolamenti sostanziali. Di più, le oscillazioni che attraversano il campo semantico dei suoni non sono solo legate al singolo testo: su di esse esercita infatti una certa pressione anche la *cultura*, che può apportare una continua variabilità degli elementi³³.

La questione della semanticità del rumore va dunque oltre una pura questione classificatoria utile all’analisi. Come l’arte in genere vive del contesto e del tempo in cui è stata prodotta, altrettanto accade per i rumori: «nei codici che strutturano i rumori e i loro mutamenti, si annuncia una pratica e una lettura teorica nuove: stabilire relazioni fra la storia degli uomini, la dinamica dell’economia, e la storia dell’organizzazione dei rumori in codici»³⁴. I rumori, dunque, a lungo considerati come semplice emanazione della sorgente che li produce, si impongono in realtà come chiave di lettura di una società e il suo tempo. Si affaccia dunque l’importanza di considerare la situazione storica d’ascolto in cui si collocano e anche per i rumori si afferma l’invito «all’ascolto della materia sonora come annuncio della società»³⁵.

Il cinema italiano, ponendo subito enfasi sui problemi di resa sonora e di costruzione dei suoni invece che sull’illusione di una registrazione o peggio di una fedeltà sonora, arriva a toccare in parte questi aspetti e la popolarità dei rumoristi e degli ingegneri del suono dei primi film va letta forse come riconoscimento del ruolo di questi “pittori” di paesaggi sonori. Come si vedrà nell’affrontare sia la questione del rumore che della musica, i film italiani del periodo sfruttano a pieno questa complessità e ambivalenza del rumore; giocano con la musicalità dei rumori, come nell’eredità futurista, e in genere codificano un patrimonio e un vocabolario rumoristico che, spesso condiviso tra cinema e radio, caratterizza e rimane come traccia visibile delle pratiche d’ascolto del periodo.

Il secondo aspetto della riflessione moderna sul suono è il legame molto forte che si comincia a valorizzare non più tanto tra suono e tempo quanto tra suono e spazio. Al suono in genere, e in particolare al rumore viene riconosciuta, in virtù delle finalmente valorizzate qualità acustiche, una notevole capacità di costruire lo spazio; così, l’uso di timbri particolari (sordi ad esempio per rendere il suono che attraversa l’acqua), di effetti di distanza (che “mimano” le leggi della prospettiva, ossia si attenuano man mano che si allontanano dallo spettatore) e di altri espedienti, ha permesso di cominciare a dare al suono un ruolo di grande responsabilità nella resa spaziale dell’immagine.

Tuttavia il suono ha con lo spazio un legame ancora più profondo; non solo il suono è lo spazio (la tradizionale immagine del suono che ci rivela di un oggetto cavo là dove l’occhio verrebbe tratto in inganno) ma il suono domina lo spazio anche

dell'ascoltatore. Diversamente dalla vista, che opera sulla distanza, il suono è avvolgente, circonda e domina l'ascoltatore che ne può essere persino penetrato: non lo lascia a distanza di sicurezza, come nella visione ma lo chiama direttamente in gioco. Calato nella situazione filmica, il suono diventa un'esperienza totalizzante (e sempre più in questa direzione si muove l'evoluzione tecnologica) non limitabile allo schermo ma che unifica e ingloba spazio dello schermo e spazio della sala.

È a partire da queste considerazioni che nella teoria moderna non si parla di sonoro né tanto meno di colonna sonora, ma invece sempre più di *ambiente sonoro*: la consistenza dello spazio subisce un cambiamento con l'ingresso del suono; l'avvento del sonoro muta una spazialità sostanzialmente lineare in una volumetrica, e gli indizi spaziali contenuti nei suoni liberano finalmente l'immagine dalla bidimensionalità. Ed è destinata a modificare anche lo spazio della fruizione in cui – una volta superata la frontalità degli altoparlanti dietro lo schermo e conquistato nelle sale più moderne ogni luogo della platea – lo spettatore è immerso in uno spazio sonoro unico, e tridimensionalità è quella determinata dalla relazione ora anche fisica che si viene a creare tra gli spettatori, l'altoparlante e l'ambiente circostante³⁶.

L'ambiente, o come altri evidenziano il *paysage sonore*³⁷, è una dimensione, o un *artefact de l'enregistrement*, all'interno del quale il rumore gioca un ruolo importante:

*[l'enregistrement] fabrique un paysage avec ce qui n'a jamais été perçu comme tel in situ, en réagglomérant des éléments que séparait l'audition directe, et en faisant percevoir de manière plus intense les bruits de fond, dont la présence fonctionne alors sur l'ensemble comme un principe totalisant, unifiant*³⁸.

Il primo cinema sonoro italiano dando rilievo alla resa e alla creazione dei suoni e non cedendo che raramente alla falsa illusione di una fedeltà dei suoni, mostra una forte coscienza di molti di questi aspetti: il ruolo dell'ambiente sonoro (e la trasformazione dell'immagine in volume su cui si distribuiscono gli elementi sonori), del paesaggio sonoro (l'immagine come sorta di dipinto che il "pittore" compone assemblando i suoni) e infine, più o meno chiamata in causa, della prospettiva sonora (il suono e i rapporti con il visibile e l'udibile) che ricollega ormai prepotentemente il suono, e in particolare il rumore, nella dimensione culturale e nella storicità delle pratiche d'ascolto.

L'ultimo aspetto del rumore indagato dalle più recenti teorie sul suono è quello che lo lega indissolubilmente al medium o, per mantenere il linguaggio degli anni Trenta, alla macchina. Esso ricollega immediatamente una certa nozione di suono al paesaggio mediale specifico cui si fa riferimento e quindi lega in modo molto stretto la nozione di rumore alle pratiche d'ascolto tipiche di una certa epoca.

L'ambiguità del termine rumore è immensa, possedendo una varietà di significati e di sfumature. Come ha evidenziato Robert Murray Schafer, per rumore infatti si intendono almeno quattro cose; in primo luogo un *suono non desiderato*, l'in-

trusione di qualche cosa che soggettivamente non risulta gradita o piacevole; in secondo luogo il rumore è un *suono non musicale*, caratterizzato cioè da vibrazioni aperiodiche, in contrapposizione appunto ai suoni musicali che consistono di vibrazioni periodiche. Ancora, si intende per rumore un *suono di forte intensità*, ossia una definizione quantitativa che lega il rumore a un suono particolarmente elevato, sulla base della quale è per esempio basata la legislazione sull'inquinamento acustico che si fonda appunto sui limiti all'intensità dei suoni espressi in decibel. Infine, si intende per rumore un *disturbo all'interno di un qualsiasi sistema di comunicazione*, cioè dall'elettronica alla meccanica tutto ciò che non fa parte del segnale come appunto il suono prodotto dall'elettricità di un telefono o si può aggiungere dall'altoparlante³⁹.

Il rumore è qualcosa di mutevole la cui considerazione è sottoposta a continue oscillazioni e che può virtualmente essere ignorato, come il disturbo che non ostacoli troppo la comunicazione. Secondo Schafer, che accoglie in fondo come più completa la definizione di rumore come suono non desiderato «la determinazione, in una società data, di quali siano i suoni non desiderati può quindi stabilirsi in funzione di un certo consenso»⁴⁰. Il rumore è qualcosa rispetto alla quale un intero sapere, una società, come vedremo nei film degli anni Trenta, prende posizione. È la sonorità che più evidenzia la connessione a determinati sistemi di rappresentazione e diverse abitudini d'ascolto; basti pensare alla radicale eliminazione del rumore inteso come disturbo alla comunicazione che caratterizza le abitudini e le posizioni percettive e valoriali odierne, dove il digitale significa innanzitutto approccio a un suono perfettamente pulito senza sfrigolii, borbotti, stridii, là dove gli anni Trenta convivevano quotidianamente con questo tipo di interferenza.

II.2. *La voce: le soglie e lo spazio del suono*

Accanto al rumore è il territorio della voce che, attraverso il cambiamento di prospettiva introdotto dalle moderne teorie sul suono, permette di guardare anche ai primi film sonori italiani in una prospettiva completamente differente. Azzerata dalla teoria per lungo tempo sulla parola, ridotta a semplice semantica, la voce è diventata un elemento euristico fondamentale per la comprensione del reale portato del suono.

La voce trascina con sé innanzitutto la dimensione dell'oralità filmica.

qualcosa di manifesto e ostinato (non si sente che questo), che è al di là (o al di qua) del senso delle parole, della loro forma (la litania), del melismo, e anche dello stile di esecuzione: qualcosa che è direttamente il corpo del cantore, portato con uno stesso movimento al vostro ascolto, dal fondo delle cavità, dei muscoli, delle mucose, delle cartilagini⁴¹.

Questa *grain de la voix* che Roland Barthes attribuisce al *Lied* appartiene in

realtà alla complessità della voce che, come altrove sottolinea l'autore, «non è soffio, bensì la materialità del corpo che sgorga dalla gola, là dove si forgia il metallo fonico»⁴². La voce dunque reca in sé la corporeità, assume una grana appunto, una traccia del corpo che ha attraversato, che la caratterizza e la rende insostituibile «trasmette un'immagine del corpo e, al di là di questa, tutta una psicologia»⁴³.

La riflessione sull'oralità conduce dunque all'attenzione per quegli aspetti in gran parte inafferrabili della voce che ne costituiscono tuttavia la specificità e ne condizionano inoltre fortemente la valutazione: il senso nel film si gioca anche sulla profondità di una voce, sul suo rapporto con il respiro, sul modo in cui la locuzione sottolinea alcune lettere, sulla fascinazione, sul rapporto erotico come dice Barthes, che essa intrattiene con l'ascoltatore. In un senso più esteso poi, come in parte si è già anticipato, le osservazioni di Barthes spingono anche ad andare oltre. Il cinema italiano degli anni Trenta dimostrerà che se da un lato le voci diventano veicolo di una grana che affonda la voce nel corpo, e di conseguenza il suono nell'immagine, in qualche modo è lecito ipotizzare, alla luce di tutte le trasformazioni che la voce subisce nella sua registrazione, che questa grana si faccia anche *grana meccanica*: il microfono o l'altoparlante azzerano la grana corporea e favoriscono una standardizzazione "meccanica" della voce, che la strappa al corpo dandole un potere prima sconosciuto; è il potere di risuonare libera, sganciata dal peso della corporeità. Il cinema, dunque, e i film italiani dimostrano di capirlo precocemente, è il luogo in cui la grana della voce gioca un ruolo cruciale nel favorire l'aggancio a un corpo o sul fronte opposto nel liberarla per la prima volta dal peso della materia e della corporeità.

La rivalutazione dell'oralità porta infatti con sé una nuova attenzione alle condizioni d'ascolto e in particolare alle modificazioni in esse generate dalla diffusione dei mezzi di comunicazione. Come ricorda Walter Ong, è necessario distinguere tra un'oralità *primaria*, che sottende una cultura del tutto ignara della scrittura e della stampa, praticamente estinta al giorno d'oggi, e un'oralità *secondaria o di ritorno*, tipica della cultura tecnologica avanzata, che incoraggia con radio, telefono, dischi e vari apparati di registrazione e trasmissione sonora una nuova oralità, il cui funzionamento dipende dalla scrittura e dalla stampa⁴⁴. Per un sistema di interfaccia tra mezzi (il nuovo non distrugge ma al contrario assume e rafforza il precedente), l'oralità secondaria partecipa sia di aspetti dell'orale più arcaico, come la dimensione comunitaria del consumo, sia di fenomeni tipici della scrittura, come il *surplus* di dati e informazioni di cui si fa portatrice, di per sé contrario ad ogni esperienza orale. Il cinema italiano degli anni Trenta, con l'ibridismo tipico, come si è detto, di un sistema dei media in via di formazione e di un ipervisualismo messo almeno momentaneamente in crisi, rivela tracce anche più evidenti di questa oralità arcaica: come la predilezione per uno stile formulaico fondato su moduli mnemonici o per un andamento paratattico, che si può ritrovare nella ridondanza e nella composizione per "fonoquadri" che caratterizza, come si vedrà, la gestione del rumore nei primi film sonori che offrono per così dire dei *tableaux vivants* acustici che infrangono l'inarre-

stabile linearità narrativa avvolgendo nelle loro spire rumoristiche lo spettatore.

L'attenzione all'oralità permette dunque di restituire alla parola la dimensione dell'evento (annullata da una scrittura che appiattisce sulla sola dimensione spaziale) e di rapportare l'uomo con una dimensione totalizzante in cui egli è immerso e circondato da sensazioni uditive in una sorta di sintesi primaria (là dove la vista favorisce l'analisi e impone invece un rapporto di distanza con gli elementi)⁴⁵. È, in una parola, il contatto con quella dimensione potente, magica che è specifica della voce e su cui si soffermano molte delle teorie moderne sul suono.

Raccogliendo l'eredità di alcuni studi sul rapporto tra cinema e ideologia – dalla riflessione sulle pagine di «Cahiers du cinéma» alla *Feminist Film Theory* – e il contributo di ricerche pionieristiche come quelle di Pierre Schaeffer sul suono acustico, la voce cinematografica si è imposta come oggetto privilegiato, luogo in cui si cela, al di là del contenuto concettuale veicolato, una dimensione problematica rispetto tanto al visivo quanto ai restanti elementi sonori. A partire dallo studio dei moderni media sonori e delle nuove tipologie d'ascolto che essi hanno determinato, Pierre Schaeffer riporta infatti in auge un'antica nozione, quella di *présence acoustique*, utilizzata per indicare la pratica di una setta pitagorica che era solita ascoltare i discorsi del maestro nascosto dietro una tenda per evitare che la vista distraesse dal contenuto delle parole. Quello che il termine nella sua gravidanza mantiene è da un lato la valorizzazione dell'aspetto puramente acustico (prima che le parole è la voce del maestro ad esercitare un potere e un fascino sui discepoli) dall'altro il fatto di qualificarsi come *presenza*, o meglio di giocare su questo potere di presenza e assenza al tempo stesso: un effetto che Michel Chion – studioso che più saprà mettere a frutto le suggestioni di Schaeffer – sintetizza nella nozione di *acousm-être*, essere dotato di sostanza sonora, con cui definisce le suggestive voci filmiche.

La voce, e la sonorità in generale, per la sua stessa consistenza, soprattutto quando la sorgente non è visibile, viene infine valorizzata in termini di potere e di dominio, esercitato primo tra tutti sul visivo e quindi sullo spazio dell'immagine. Molte di queste discussioni si sono concentrate soprattutto sulla voce *over*, sulla voce narrante e il potere che essa, parlando da un luogo inattingibile e indubbiamente “sopra” le immagini, esercita sul visivo⁴⁶; la presente ricerca non verterà tuttavia su questo aspetto, che del resto avrà una diffusione massiccia e significativa nel cinema italiano solo un ventennio più tardi.

Come si è accennato, la voce parla comunque da un altrove, simbolizzato nella figura dell'altoparlante e precluso alla vista dello spettatore. Come sottolinea Rick Altman, «*The image, in terms of sound, always has the basic nature of a question. Fundamental to the cinema experience, therefore, is a process – which we might call the sound hermeneutic – whereby the sound asks where? And the image responds here!*»⁴⁷. La voce filmica, quindi, ha la possibilità non solo di nascondere radicalmente la sua origine e provenienza, ma anche di impostare, grazie alla dialettica tra campo e fuori campo e al suo rapporto particolare con lo spazio filmico, un gioco continuo di esibizioni e occultamenti, di agganci o meno a una sorgente e quindi al vi-

sivo. Le voci del cinema italiano dei primi anni Trenta sono, in questa prospettiva, una continua “domanda” e sfida allo spettatore e allo spazio del film.

L'introduzione della nozione di presenza acusmatica porta nel caso della voce cinematografica a una vera rivoluzione copernicana e rappresenta in generale uno dei momenti più innovativi della teoria moderna sul sonoro le cui conseguenze ricadono in generale sul suono filmico. Emerge una forte insoddisfazione per le tradizionali categorie d'analisi sonora e una nuova interrogazione sul rapporto tra il suono e forse la principale risorsa filmica, quella del fuori campo:

En effet, le spectateur du film (et d'abord chacun de ceux qui contribuent à sa réalisation) ne reçoit pas une bande-son. Il reçoit une simultanéité de messages sonores superposés que sa perception, sa mémoire, son cerveau, vont tout de suite analyser par rapport à l'image et à l'action, et qu'ils vont ensuite, en fonction de cette analyse, répartir, distribuer dans plusieurs directions, plusieurs espaces (dont l'in, l'hors champ et le off), plusieurs zones d'attention⁴⁸.

Si impone dunque una concezione dinamica dei rapporti tra suono e fuori campo e tra suono e immagine; ne è un esempio la triade – o il *tricerclé*, come lo definisce Michel Chion⁴⁹ – di suono *in*, *off* e *over*, il primo appartenente alla zona di visualizzazione della sorgente (dei suoni «"inghiottiti" dalla falsa profondità dell'immagine»⁵⁰), gli altri due alla zona acusmatica, ma tutti soggetti, in virtù della concreta situazione filmica (e a volte anche su pressioni del contesto culturale) a continui scivolamenti l'uno verso l'altro. Così ad esempio può essere la sola presenza di un personaggio di spalle a rendere ambigua la separazione tra l'*in* e l'*off* (spingendo alcuni a coniare il termine di voce *through*, che letteralmente passa attraverso il corpo)⁵¹, oppure l'intervento di vari meccanismi di diegetizzazione (la comparsa ad esempio in scena di un'orchestra) a far oscillare l'*over* verso l'*off*. Come si vedrà anche il cinema italiano degli anni Trenta stressa frequentemente queste soglie in molteplici modi, sia per la materia di cui è fatto il suono sia per il valore ambiguo del fuoricampo.

La terminologia attesta di fatto a un sistema di classificazione ancora fedele alla nozione “visiva” di campo e basata innanzitutto sulla *visibilità* o meno della sorgente: pur riconoscendo, infatti, la qualità e l'importanza degli aspetti acustici, le teorie moderne sottolineano l'impossibilità di basarsi solo sul suono per una comprensione del suo funzionamento ma di dover comunque far riferimento alla sua relazione con il visivo, e questo per una serie di motivi che vanno dalla scarsa educazione uditiva dell'uomo, dopo secoli di “oculocentrismo”, alle caratteristiche dell'ascolto filmico, quale *écoute causale* che spinge lo spettatore a isolare tutti quei più sottili indici del suono che ne permettano l'identificazione della sorgente. L'importanza di questa tripartizione risiede tuttavia nella sua concezione dinamica e nell'aver sottolineato la presenza nel cinema non solo di voci che parlano al di fuori della diegesi ma anche di voci momentaneamente sprovviste di un corpo.

È infatti proprio la difficoltà incontrata dallo stabilire in che misura definire il rapporto spaziale del suono con l'immagine, nel momento in cui, pur essendo chia-

ramente “fuori campo” la sorgente, il suono tuttavia entra decisamente “in campo”, a spingere l’indagine verso un ulteriore territorio, non più quello della relazione tra immagine e suono ma quello del rapporto tra *sguardo e voce*⁵², del potere del suono sull’immagine, alla luce delle nuove considerazioni sul suono acusmatico. Michel Chion, recuperando la nozione di presenza acusmatica, valorizza, più di quanto Schaeffer stesso non avesse fatto, l’aspetto arcaico, originale, in qualche modo sacrale della definizione pitagorica, portando in chiaro la dimensione misteriosa e potente anche della voce filmica⁵³. Rispetto alle voci visualizzate (chiaramente *in*) o a quelle di commento (dichiaratamente *over*), emerge l’importanza e la specificità cinematografica delle molte voci che si collocano in un territorio intermedio, «suoni e voci né completamente dentro, né palesemente fuori», che «vaganti sulla superficie dello schermo, alla ricerca di un luogo ove stabilirsi, appartengono al cinema e soltanto ad esso»⁵⁴. Dall’altro lato, pur nella ricchezza di manifestazioni che le caratterizza, queste voci, questi *acousm-être*, condividono tutte un potere molto forte che esercitano sul visivo e di qui sullo spettatore.

Accanto a una modalità d’ascolto tipica della modernità, senza la possibilità di vedere la sorgente, Chion infatti recupera anche il carattere “magico” del termine acusmatico, il suo riferirsi al Maestro, a Colui che sa, assimilando la “voce-senza-corpo” cinematografica a molte altre esperienze di interdizione dello sguardo, tra le quali la situazione d’ascolto del feto, la terapia freudiana e certo non ultima l’esperienza religiosa ebraico-cristiana. Su questi presupposti, Chion attribuisce dunque all’*ácusma*, una serie di poteri esercitati non solo sull’immagine (ubiquità, panottismo onniscienza e onnipotenza) ma direttamente sullo spettatore: «l’*ácusma* è un elemento di squilibrio, di tensione, è un invito a *venire a vedere*, forse anche a perdersi»⁵⁵. Un potere di cui Chion stesso non manca di evidenziare la vicinanza con lo *speaker* radiofonico, ma che nel cinema si rafforza per questa continua compromissione con l’immagine e per il potere di entrare e uscire da essa, attraverso l’alternanza continua di fasi di visualizzazione e di occultamento: pur essendoci, infatti, molti film che lavorano direttamente su operazioni di deacusmatizzazione, ossia sulla morte dell’*ácusma* attraverso la sua totale visualizzazione, la presenza acusmatica caratterizza la sostanza stessa del cinema che dà in generale alla voce e alla sua autonomia dal visivo una diffusione e un potere inusitato⁵⁶. Al cinema della transizione al sonoro non sono sconosciute queste soggioganti presenze acusmatiche, come svelano le analisi condotte da Chion stesso sulla filmografia degli anni Trenta di Fritz Lang. Mai si era però arrivati a rintracciarle nel cinema italiano dello stesso periodo: un cinema spesso accusato di verbosità e ridondanza e che tuttavia mostra dei suoni e in particolare delle voci che abitano con grande suggestione e ambiguità lo spazio e il fuori campo soggiogando magari meno platealmente delle mortifere presenze langhiane ma non meno suggestivamente lo spettatore e il suo sguardo.

La rivalutazione della natura delle componenti del suono filmico, dello statuto particolare dell’ascolto e in generale l’adozione di una prospettiva non più orientata solo all’immagine, sono gesti che non lasciano indenne la storiografia del cinema,

ma che gettano improvvisamente una luce diversa sul passaggio al sonoro in Italia, rivelando la traccia non solo di una via nazionale al suono filmico, ma anche di un gioco di equilibri complesso del cinema all'interno del paesaggio mediale e di un carattere particolare dell'andare (e dell'ascoltare) il cinema in quel periodo.

A chiusura del libro si ipotizza infatti la presenza, in questa prima fase di grande sperimentazione, di un modello ricorrente che si potrebbe definire di "film radiofonico"; un paradigma non tanto delle relazioni tra immagini e suoni quanto del rapporto dei film con i suoi ascoltatori; un rapporto basato su suoni, da un lato, fortemente autonomi – fino a fare del ricorso al doppiaggio l'approdo naturale di questa propensione tutta italiana a esaltare l'indipendenza della sonorità – dall'altro, carichi di allusioni che rimandano direttamente al circostante paesaggio sonoro e innanzitutto al mondo della radiofonia. Il film radiofonico è, in modo più complessivo, l'emblema di un sistema di rappresentazione storicamente definito, di modalità d'ascolto complesse, frutto di interazioni con l'intero paesaggio mediale, che irrompono improvvise sullo spettatore degli anni Trenta e decretano la nascita di un nuovo cinema e del nuovo ascoltatore.

Questa ricerca è frutto di un lungo arco di studi costellato da continui contatti e sollecitazioni, da frequenti discussioni e preziosi consigli da parte di molti studiosi, amici e colleghi che è impossibile qui ringraziare tutti. Pur assumendo ogni responsabilità per lacune e omissioni, desidero almeno ringraziare Francesco Casetti che ha seguito la prima ideazione di questo progetto, Antonio Costa e Leonardo Quaresima che ne hanno sorvegliato gli sviluppi, Sandro Bernardi che con i suoi preziosi suggerimenti ha saputo darvi rilancio. Un ringraziamento speciale infine a Siro Ferrone che ha voluto dare fiducia e nuovo vigore alla mia ricerca e a Pierre Sorlin che ho avuto l'ardire di seguire nelle sue ricerche e che ha saputo con le sue indicazioni attente e mai scontate spingermi a chiudere questo capitolo importante dei miei studi e ad aprirmi a nuovi territori e nuove sfide.

A Luciano, Anna e "Dada", che mi ha seguito ovunque.

NOTE

¹ R. ALTMAN, *Introduction*, in *Cinema / Sound*, a cura di R. ALTMAN, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 3-15.

² Il presupposto dello studio del passaggio al sonoro sono naturalmente gli studi concentrati in area americana attorno a Rick Altman e in area francese attorno a Michel Chion. Queste due “correnti” trovano espressione in alcuni studi che compaiono relativamente a poca distanza l’uno dall’altro (considerato il sostanziale silenzio fino a quel momento attorno alla componente sonora): lo speciale di «Iris» (AA.VV., *La Parole au cinéma / Speech in Film*, «Iris», III, 1, 1985) e la prima opera monografica di Michel CHION (*La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de L’Étoile, 1982, tr. it. *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991) in area francese e in area anglo-americana il numero monografico di «Yale French Studies» (*Cinema / Sound*, a cura di R. ALTMAN, cit.). L’impostazione di questi studi è, pur con le dovute eccezioni – si tratta infatti per lo più di volumi collettanei che mantengono la diversità dei singoli approcci – diversissima e tende a separare chiaramente il campo, contrapponendo da un lato un approccio di tipo essenzialmente storico (tipico di area americana, da dove non a caso parte il forte invito a valutare la singolarità delle diverse cinematografie: non un unico passaggio al suono ma invece l’affermarsi di singole vie nazionali al suono), dall’altro un’attenzione di tipo “fenomenologico” (tipica francese; dove non a caso ha inizio la riconsiderazione del fuori campo filmico che consente di afferrare la manifestazione del suono cinematografico); e anche una diversità di oggetti, che oppone film “commerciali” o meglio, come si vedrà, popolari (la produzione standard rispetto alle logiche autoriali), a film più “consapevoli” se non ai capolavori del sonoro privilegiati in area francese.

³ Cfr. E. BLOCH, *Differenzierungen im Begriff Fortschritt* [1955], tr. it. *Sul progresso*, Milano, Guerini, 1990.

⁴ Ricordo brevemente che rispetto al Vitaphone, un sistema che si limitava a sincronizzare con il film i suoni registrati meccanicamente su disco fonografico (*sound-on-disc*), molto più diffusi furono i sistemi, destinati ad uscire vincitori, che, in modi diversi, ricorrevano alla registrazione fotoelettrica dei suoni sull’emulsione sensibile del film (*sound-on-film*), ossia su una parte marginale della pellicola, facendo coesistere sullo stesso supporto registrazione visiva e acustica; a questo gruppo, infatti, appartengono le ricerche pionieristiche di Lee DeForest (Phonofilm, 1923), così come il Movietone della Fox, il Photophone della RKO, i sistemi danese Petersen-Poulse e francese Gaumont-Petersen (che confluiscono entrambi nel GPP Gaumont Petersen Poulsen) e il concorrenziale procedimento Tri-Ergon messo a punto in Europa per la Tobis e la Klang-Film. Per un’analisi del film di Crosland e in generale del periodo della transizione vd. P. VALENTINI, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Venezia, Marsilio, 2006.

⁵ Si pensi da un lato alla famosa “invettiva” di Edison contro la diffusione del cinematografo dei fratelli Lumière, dato che riteneva il cinema potesse avere un futuro solo se sonoro e si rifiutava di utilizzare la recente innovazione, preferendo proseguire le sue sperimentazioni sul fonografo (*cylinder records*, 1877), dall’altro al fatto che definire il cinema fino agli anni Trenta “muto” non rende conto della massiccia presenza al suo interno della dimensione sonora, vista non solo la prassi della musica di accompagnamento, ma anche il frequente ricorso a rumoristi e commentatori in sala.

⁶ B. R. SMITH, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending the O-Factor*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1999, p. 8.

⁷ M. CHION, *L’Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999², p. 7.

⁸ [«come esseri umani noi siamo circondati – e riempiti – di un campo ininterrotto di suono, da suoni esterni al nostro corpo così come da suoni interni metabolici [...] al suono non si può sfuggire, è pervasivo quanto l’aria che costituisce il suo *medium* primario»]; SMITH, *The Acoustic World of Early Modern England*, cit., pp. 6 e 13. Smith riprende e cita anche esplicitamente il lavoro di Michel Serres.

⁹ T. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947², tr. it. *Dialettica dell’Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 133.

¹⁰ P. ORTOLEVA, *Mediastoria*, Parma, Pratiche, 1995, p. 27.

¹¹ R. ALTMAN, *Introduction: Sound / History*, in *Sound Theory / Sound Practice*, a cura di R. ALTMAN, New York-London, Routledge, 1992, p. 113.

¹² [«La trattazione del pubblico è limitata all'esperienza della visione dei film; la cultura coeva è presa in considerazione solo quando costituisce il soggetto specifico di un film; la tecnologia sonora è trattata come se fosse usata solo nei film. [...] Più importante ancora, il suono stesso è spesso trattato come se fosse l'ideale veicolo di informazioni linguistiche e musicali, ricevute da un pubblico a-storico in una situazione visiva generica, senza particolari motivazioni all'andare al cinema»]; R. ALTMAN, *General Introduction: Cinema as Event*, in *Sound Theory / Sound Practice*, cit., pp. 1-2.

¹³ È il periodo della transizione al sonoro individuato da D. BORDWELL, J. STAIGER, K. THOMPSON (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 241-308) e ripreso pressoché da tutta la storiografia successiva.

¹⁴ Per uno studio delle relazioni tra forme di rappresentazione e regimi percettivi nel cinema vd. A. COSTA, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Clueb, Bologna, 1995² e il più recente S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹⁵ R. C. ALLEN, D. GOMERY, *Film History. Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill, 1985; J.-L. COMOLLI, *Technique et idéologie*, «Cahiers du cinéma», 1971-1972, tr. it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982.

¹⁶ Cfr. N. BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

¹⁷ Rick Altman, ad esempio, giunge alla conclusione che la forma sonora filmica tipica del cinema di transizione americano è anche legata all'influsso delle modalità di rappresentazione tipicamente radiofoniche, in cui la gerarchizzazione e la prospettiva sonora sono criteri irrinunciabili (*The Technology of the Voice*, «Iris», III, 1, 1985, pp. 3-20 e IV, 1, 1986, pp. 107-118).

¹⁸ R. EUGENI, *Tecnologie del visibile, visibilità della tecnologia*, in *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999, p. 44.

¹⁹ R. ARNHEIM, *Radio [1933]*, London, Faber & Faber, 1936, tr. it. *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937 (ora *La radio l'arte dell'ascolto*, Torino, Editori Riuniti, 1987).

²⁰ Vd. per esempio R. ODIN, *Cinéma et production de sens*, Paris, Colin, 1990, pp. 225-255.

²¹ CHION, *La voce nel cinema*, cit.

²² Vd. in part. R. BARTHES, *La Grain de la voix* in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, tr. it. *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1985.

²³ P. SCHAEFFER, *Le Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1967; CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, cit.

²⁴ C. METZ, *À propos de l'impression de réalité au cinéma* [1965], in *Essais sur la signification au cinéma* – I, Paris, Klincksieck, 1968, tr. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980², e *Essais sur la signification au cinéma* – II, Paris, Klincksieck, 1972, tr. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1980². All'origine del primato della parola per la semiotica c'è naturalmente l'interesse per la concorrenza che l'ingresso del linguaggio verbale instaura con la significazione messa in atto dalle immagini.

²⁵ C. METZ, *Language et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977, p. 284. Sulle diverse fasi della semiotica vd. F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

²⁶ Vd. per esempio M. MARIE, *Un film sonore, un film musical, un film parlant (étude des sous-codes de la bande-son)*, in C. BAIBLÉ, M. MARIE, M. C. ROPAS, *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Éditions Galilée, 1974, pp. 61-122.

²⁷ Uno dei momenti più importanti è rappresentato dal dibattito che accompagna le prime teorizzazioni e sperimentazioni di musica elettronica e concreta e che investe anche il cinema, a partire dalle possibilità sempre più evidenti di manipolazione che i sistemi di registrazione magnetica rendono possibile dagli anni '50. Tra le riflessioni più lucide quella di Michel FANO, musicista affermato, famoso soprattutto per il sodalizio artistico con Alain Robbe-Grillet: la colonna sonora è specchio della "rimo-

zione" di senso attuata sul suono e del «*phénomène d'occultation dont il a été victime*» e su cui è stata fondata la storia del cinema (*Le Son et le sens*, in *Cinémas de la modernité: films, théories*, a cura di D. CHÂTEAU, A. GARDIES, F. JOST, Colloque de Cerisy, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 105-122; cit. da p. 105).

²⁸ [«a beneficio di una relazione tra il visto, l'udito e il significato, tra l'immagine, il suono e il senso»]; *ivi*, p. 107. Si vedano anche le più recenti osservazioni di Barry TRUAX sull'ambiente stesso come *soundscape* ossia come *continuum* di suoni di diverso spessore semantico (*Acoustic Communication*, Westport-London, Ablex, 2001²).

²⁹ [«Tra questi due punti. Una dimensione variabile, quella del rumore. Le sue funzioni, essenzialmente mobili, potranno raggiungere, in alcuni casi limite, la parola inintelligibile da una parte, la musica imitativa dall'altra parte»]; FANO, *Le Son et le sens*, cit., p. 107.

³⁰ La denotazione è uno dei tre operatori che definiscono un suono filmico, insieme al *sincronismo* (la coincidenza tra evento visivo e sonoro) e la *ridondanza* (la corrispondenza tra ciò che è udito e ciò che è mostrato). Su questa concezione della colonna sonora si basa pressoché tutta la teoria contemporanea sul suono; vd. ad esempio D. CHÂTEAU, *Projet pour une sémiologie des relations audio-visuelles dans le film*, «Musique en jeu», 23, 1976, pp. 82-98.

³¹ [«la nozione parametrica [del suono] affiora (altezza, durata, intensità) e con essa il potere della composizione musicale»]; FANO, *Le Son et le sens*, cit., p. 108.

³² Vd. M. DUFRENNE, *L'Œil e l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987, tr. it. *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004.

³³ Così per esempio proprio nella capacità di denotare: un suono infatti che non rinvia a un'immagine lo può divenire storicamente, sia all'interno di un'opera che sotto la spinta di modificazioni apportate da numerosi film; cfr. *ivi*, pp. 114-116.

³⁴ J. ATTALI, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1977, tr. it. *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1978, p. 10.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A introdurre largamente questa nozione nel dibattito cinematografico è stato sicuramente Rick Altman nei suoi studi.

³⁷ Sulla stessa scia di Altman, ma con una prospettiva radicalmente diversa, si muove CHION, che condanna la nozione di ambiente come viziata ancora da un pesante retaggio naturalista (*Promenades d'écoute*, in *Les Paysages du cinéma*, a cura di J. MOTTET, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 45-60). Chion propone invece la definizione di paesaggio sonoro, recuperando la nozione di *soundscape* introdotta in musica da Robert Murray SCHAFER (*The Tuning of the World*, Toronto, McMelland and Steward Ltd., 1977, tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Lucca, Ricordi, 1985): una totalità sonora che non tanto – come nell'ambiente – ingloba l'individuo da tutti i lati ma si dispone davanti a lui, è un oggetto nelle sue mani. Il paesaggio sonoro è infatti risultato di un artificio, quello della registrazione che *ad hoc* crea e costruisce quest'esperienza per il pubblico e attorno al pubblico; così la costruzione del paesaggio acustico di una strada di notte non è diversa dalla tavola del pittore, e recupera ad esempio quei rumori di fondo della città che nella situazione reale della passeggiata verrebbero con tutta probabilità obliati o sotto-stimati. Non si tratta di una linea così distante, semplicemente il punto di vista è differente: la nozione di ambiente sottolinea l'illusione volumetrica determinata dal suono, quella di paesaggio il suo artificio e appunto il suo essere solo illusione ad uso e consumo dello spettatore.

³⁸ [la registrazione «fabbrica un paesaggio con ciò che non è mai stato percepito prima come tale *in situ*, riagglomerando degli elementi che l'audizione diretta separava e facendo percepire in modo più intenso i rumori di fondo, la cui presenza funziona quindi sull'insieme come un principio totalizzante, unificante»]; *ivi*, p. 56.

³⁹ SCHAFER, *The Tuning of the World*, cit., pp. 253-281.

⁴⁰ *Ivi*, p. 255.

⁴¹ R. BARTHES, *La Grain de la voix*, «Musique en jeu», 1972, ora in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, tr. it. *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 257-266; cit. da p. 259, mio corsivo.

⁴² R. BARTHES, *L'ascolto*, Enciclopedia Einaudi, 1976, ora in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 237-256; cit. da p. 247.

⁴³ *Ivi*, p. 246. Tuttavia la nozione di grana trattiene anche qualcosa di più, e non può non rimandare a quello che altrove Barthes aveva individuato nel cosiddetto *troisième sens*, un senso «ottuso», più ampio, qualcosa che eccede il significato e che apre enormemente il campo del senso, portando nella sfera dell'indicibile, un significante senza significato ma che è al tempo stesso atto di fondazione del filmico (*Le Troisième sens*, «Cahiers du cinéma», 1970, tr. it. *Il terzo senso*, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 42-61).

⁴⁴ Walter Ong riprende gli studi letterari di Milman Parry, Albert Lord e Eric A. Havelock (cfr. W. J. ONG, *Orality and Literacy. The Technologizing of The Word*, London-New York, Methuen, 1982, tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986). Va ricordato tuttavia l'influsso svolto da Marshall McLuhan in generale su tutta questa corrente di studi.

⁴⁵ W. J. ONG, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967, tr. it. *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970. È questa la parte in cui più si nota l'influsso di Merleau-Ponty in part. la sua celebre opposizione tra occhio e orecchio e vista e udito; cfr. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, «Les Temps Modernes», 1961, tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

⁴⁶ Vd. per esempio P. BONITZER, *Les Silences de la voix*, «Cahiers du cinéma», 256, 1975, pp. 22-33 o S. KOZLOFF, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1988.

⁴⁷ [«L'immagine, in quanto al suono, ha sempre la natura basilare di una domanda. Fondamentale per l'esperienza del cinema è quindi il processo – che potremmo chiamare l'*ermeneutica del suono* – per il quale il suono chiede *dove?* E l'immagine risponde *qui!*»]; R. ALTMAN, *Moving Lips. Cinema as Ventriloquism*, in *Cinema / Sound*, cit., pp. 67-79; cit. da p. 74.

⁴⁸ [«In effetti, lo spettatore del film (e innanzitutto ciascuno di coloro che contribuiscono alla sua realizzazione) non riceve una colonna sonora. Egli riceve una simultaneità di messaggi sonori sovrapposti che la sua percezione, la sua memoria, il suo cervello, vanno immediatamente ad analizzare in rapporto all'immagine e all'azione, e che vanno poi, in funzione di quest'analisi, a ripartire, distribuire in più direzioni, più spazi (tra cui l'in, l'over e l'off), più zone d'attenzione»]; M. CHION, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1985, p. 82.

⁴⁹ M. CHION, *Les Trois frontières*, in *Le Son au cinéma*, cit., pp. 25-44; *L'audiovisione*, cit., pp. 61-84. In realtà Chion definisce *hors champ* il fuori campo di una sorgente momentaneamente non visibile ma comunque diegetica, *off* invece quel suono la cui sorgente è radicalmente invisibile perché situata in un altro luogo o in un altro tempo. Si è preferito qui adottare la terminologia americana meno ambigua nelle definizioni, che distingue l'*off* dal fuori campo extradiegetico dell'*over*; vd. per es. D. BORDWELL, K. THOMPSON, *Film Art. An Introduction*, New York, McGraw Hill, 1990, pp. 254-258.

⁵⁰ CHION, *La voce nel cinema*, cit., p. 14.

⁵¹ S. DANÉY, *L'Orgue et l'aspirateur*, «Cahiers du cinéma», 1977, ora in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 138-148. Come si vede, dunque, la teoria sul sonoro più recente è ben lungi da un accordo anche solo sul piano lessicale, e ha continuato, da un lato a implementare le categorie (soprattutto in direzione di una possibile sistematizzazione della varietà del suono *off*), dall'altro a rimettere nuovamente in discussione anche queste distinzioni con la necessità di valutare la situazione filmica concreta nonché il contesto storico-culturale di riferimento.

⁵² BONITZER, *Les Silences de la voix*, cit. e DANÉY, *L'Orgue et l'aspirateur*, cit. I due autori si collocano nel dibattito della cosiddetta teoria della sutura, scatenato da Jean-Pierre OUDART, (*La Suture*, «Cahiers du cinéma», 211, 1969), momento fondamentale per la presa di coscienza dell'eterogeneità suono-immagine, a partire dalla maggior consapevolezza del ruolo dello spettatore anche nella costruzione della relazione audiovisiva ottenuta appunto «suturando» tagli e manipolazioni del film.

⁵³ Come l'autore stesso riconosce è molto forte il suo debito anche nei confronti della *Feminist Film Theory* e degli approcci psicanalitici, in particolare di derivazione lacaniana. Vd. CHION, *La voce nel cinema*, cit., pp. 9-27.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 15-16.

⁵⁵ *Ivi*, p. 39. Va ricordato che l'autore accanto all'*acusma integrale* (la voce di ciò che non si è ancora visto ma che potrebbe fare la sua comparsa nel campo visivo da un momento all'altro) e all'*acusma già visualizzato* (un personaggio che parla ed è solo momentaneamente uscito dal quadro) riconosce anche l'*acusma commentatore*, sostanzialmente assimilabile al narratore in voce *over* di cui si è già detto.

⁵⁶ Chion stesso analizza due dei film che più radicalmente funzionano su meccanismi di deacuatizzazione, quali *M, il mostro di Düsseldorf* (*M*, F. Lang 1930) e *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, S. Kubrick, 1968); vd. CHION, *La voce nel cinema*, cit.

PARTE PRIMA

IL PAESAGGIO SONORO NELL'ITALIA DEGLI ANNI TRENTA

Se l'avvento del sonoro a Hollywood costituisce per certi versi una vera e propria dannazione, che costringe il cinema ad una profonda ristrutturazione, in Europa di fatto, e proprio per gli stessi motivi, esso rappresenta la possibilità di un finale riscatto nei confronti del primato americano: consente a molte cinematografie europee, in virtù delle produzioni nelle differenti lingue nazionali, di riconquistare almeno per un certo periodo il mercato interno e, come sottolinea Gian Piero Brunetta, permette loro di iniziare la propria ripresa sfruttando la situazione generale di crisi seguita al sonoro, «che impone una completa ristrutturazione tecnologica all'industria internazionale e stabilisce nuovi punti di partenza eguali per tutti»¹. La situazione italiana, poi, si presenta come a maggior ragione singolare, infatti la crisi che colpisce in quegli anni l'industria non poteva toccare una struttura in Italia praticamente inesistente quale quella cinematografica: il sonoro, dunque, più che la rinascita segnò per l'Italia la vera e propria nascita di una produzione nazionale più solida e strutturata.

Anche l'Italia non fu affatto indifferente alle sperimentazioni tecnologiche sul suono filmico e pure tra i suoi pionieri del cinema vanno annoverate personalità di differente rilievo che credevano nel futuro sonoro dell'innovazione e dedicarono a tale possibilità le loro energie: tali furono le ricerche e il brevetto nel 1907 di Azeglio e Lamberto Pineschi della Società Italiana Pineschi per un sistema di sincronizzazione del film al grammofofono con cui venne realizzato il film *Il Trovatore* (1908) proiettato con un discreto successo al cinema Lumière di Roma; oppure la modalità di sincronizzazione con il disco brevettata da Elvino Pagliej che nel 1921 aveva portato al breve filmato *Finalmente parlo!* Anche per il pubblico italiano il suono non era una novità e nelle sale si era già potuto vedere qualche tentativo rudimentale di sonorizzare i film sincronizzando la proiezione con canzoni o con inserti rumoristici anche di raffinata complessità². E non si può certo dimenticare la nobile tradizione che nel nostro paese avevano raggiunto la creazione e l'esecuzione della musica da film: da un lato, grazie all'intervento di musicisti prestigiosi per la composizione di musiche originali d'accompagnamento (sulla scia della famosa *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti per *Cabiria* di Pastrone del 1914), dall'al-

tro, per lo stesso alto livello qualitativo raggiunto da alcune orchestre nei grandi cinematografi italiani.

Tuttavia gli anni cruciali per la cinematografia sonora italiana sono il 1929 e il 1930: il 19 aprile 1929, infatti, il film sonoro è finalmente una realtà per gli spettatori italiani, che possono assistere alla prima proiezione nazionale di *Il cantante di jazz* al Supercinema di Roma appositamente attrezzato da Pittaluga per l'occasione e il 23 maggio dell'anno successivo, il Ministro delle corporazioni Giuseppe Bottai inaugura gli stabilimenti Cines di Stefano Pittaluga, completamente rimodernati e rinnovati con tre modernissimi teatri di posa attrezzati con sistemi RCA Photophone per la realizzazione di film sonori.

1.1. *L'attestazione del cinema sonoro in Italia*

L'“avventura” del sonoro in Italia inizia parallelamente con un dato di continuità e uno di novità: da un lato non si può negare che un certo carattere avventuroso e improvvisato, che da sempre aveva caratterizzato l'industria cinematografica italiana, segni anche i primi passi nel sonoro, dovuti come sempre all'intraprendenza dei singoli, dall'altro lato, tuttavia, si registra per la prima volta l'attenzione dello Stato al destino incerto dell'industria italiana e iniziano i primi interventi statali a sostegno del cinema. L'avvento del sonoro in Italia, infatti, è strettamente legato all'intraprendenza e all'intelligenza imprenditoriale di Stefano Pittaluga e alla sua SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga): a lui si deve la prima proiezione di *Il cantante di jazz*, i primi stabilimenti cinematografici sonori e infine il primo lungometraggio italiano parlato, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, presentato ufficialmente al pubblico romano l'8 ottobre 1930.

Accanto agli stabilimenti Cines Pittaluga nel giro di un anno sorgono ristrutturati tecnologicamente molti altri teatri di posa, tra i quali quelli Quirinus della Caesar di Barattolo, attrezzati con sistema Tobis Klangfilm, che debuttano con il grande successo di *La vecchia signora* (A. Palermi, 1932), gli stabilimenti della FERT di Torino che con attrezzature ancora improvvisate produrrà *Villafranca* (G. Forzano, 1934), i teatri di posa della Farnesina nei quali la Titanus produce *Venere* (N. F. Neroni, 1932), la Milano Film con *Il cardinale Lambertini* (P. Bassi, 1934). Sia per tempi che per strutture nessuno è tuttavia realmente in grado di competere con l'apparato tecnico della Cines che, non a caso, dopo la morte di Pittaluga con la fase Cecchi, si aprirà all'affitto ai produttori indipendenti³. Esso vantava tre teatri sonori perfettamente attrezzati più uno per le riprese di “esterni in interno”, autocarri e cabine sonore RCA, un moderno settore per gli effetti fonici, un dispositivo per la registrazione *playback*, e un complesso, detto il Cinefonico, attrezzato nei tre reparti dell'incisione della musica, della sincronizzazione dei dialoghi o i doppiaggi e infine della divisione dedicata al missaggio, all'avanguardia per i tempi potendosi spingere al montaggio anche di otto colonne separate⁴.

Quella del cinema italiano sonoro è una stagione indubbiamente florida e i film prodotti in Italia passano da dodici effettivamente editi nel 1930 a venticinque nel 1932 e cinquantuno nel 1938 per superare quota cento nel 1942⁵; tuttavia è anche una fase estremamente transitoria: la novità del sonoro saturerà precocemente il pubblico italiano e si dimostrerà presto insufficiente a richiamare di per sé gli spettatori in sala, costringendo nuovamente l'industria e soprattutto la prassi cinematografica a rinnovarsi. Nonostante le sue spiccate doti manageriali e l'ausilio dell'intervento statale, la morte di Pittaluga il 5 aprile 1931 e la crisi della sua società porrà presto fine al grande rilancio del cinema italiano, che strutturalmente dovrà aspettare il 1938, quando gli interventi statali si faranno più cospicui e dalle ceneri degli stabilimenti Cines Pittaluga sorgerà Cinecittà, destinata a divenire un complesso tecnico e produttivo competitivo a livello europeo, solo momentaneamente bloccato dallo scoppio della seconda guerra mondiale⁶.

Se la politica produttiva fu da subito agguerrita, indubbiamente più disomogenea fu la situazione dell'esercizio che non solo vedeva un ammodernamento delle sale a macchia di leopardo, con un'evidente arretratezza dell'esercizio nella provincia italiana, ma accusava gravi ritardi anche nei centri maggiori. Se nel 1929 l'Italia contava circa 2400 sale cinematografiche, nel marzo 1930, quando gli stabilimenti della Cines venivano rinnovati e quando ormai molte pellicole sonore americane ed europee erano in circolazione, a Roma solo 19 cinema erano equipaggiati per il suono e di essi solo due avevano la possibilità di proiettare pellicole con "suono ottico", limitandosi tutte le altre all'impianto grammofonico. Un po' meglio andava al nord, dove a Milano, ad esempio, la proporzione si invertiva e solamente due tra le dodici sale attrezzate per il sonoro si limitavano all'impianto sonoro Vitaphone⁷; ma tutto questo avveniva mentre ben quaranta cinema milanesi del centro risultavano ancora dotati di orchestra a «servizio fisso» e a Roma il dato saliva a cinquantaquattro sale⁸. La situazione tarda a migliorare e nell'inverno del 1930, all'uscita nelle sale di *La canzone dell'amore*, 156 cinematografi nazionali erano in grado di riprodurre film sonori e solo 83, dotati di sistemi per la proiezione fotoacustica dei suoni, potevano far vedere il primo film sonoro italiano, registrato com'è noto con sistema RCA Photophone⁹. Nello stesso periodo una rivista molto attenta all'esercizio e pertanto ricettiva all'aspetto tecnico come «Kinema» può ancora reclamizzare il sistema Ikophon Zeiss Ikon, «un apparecchio musicale a dischi che sostituirà l'orchestra nel vostro cinematografo» e che presenta, come mostra l'immagine dell'annuncio pubblicitario, un sobrio mobile a leggio, con tanto di luce di servizio, con un doppio piatto e una capiente rastrelliera per i dischi, collegato da fili a un altoparlante mobile da piazzare sotto lo schermo¹⁰. E sempre eleggendo a *exemplum* lo stesso numero della rivista tutti i proiettori reclamizzati, dal Sincrofon al Sincrophone Gaumont ai sistemi Pio Pion, continuano ad avere la doppia o addirittura tripla opzione, potendo sganciarsi spesso dal proiettore e far persino girare non sincroni i comuni 78 giri. Nel marzo 1931 la rivista inaugura addirittura una rubrica fissa di grande successo, *Musica e dischi al cinema*, in cui presentare le incisioni più recenti

con l'indicazione della situazione filmica più adatta da abbinare, dalle scene patetiche o sentimentali ai quadri all'aria aperta o d'ambiente, dalle scene di folla ai *milieu* orientali, e così via. La situazione dell'esercizio dunque è frammentata e incostante e offre non poche sacche di resistenza all'innovazione.

Dal punto di vista giuridico il panorama non è meno mosso; la sezione Piccoli Diritti Musicali della SIAE, che dopo le nuove ripartizioni dal novembre 1930 prevede alla Classe seconda «Films sonori con qualsiasi mezzo sincronizzati e films complementari eseguiti nello stesso spettacolo» (nonché le trasmissioni per radio in locali pubblici e le stesse musiche nei cine teatri di varietà) è quella più attiva nel periodo, confermando il ruolo della musica nella nascente industria (la cifra media oscilla sulle 1000 nuove composizioni musicali al mese) ma anche la nuova situazione irrefrenabile di circolazione di suoni e musiche; le condanne esemplari inflitte a esercenti di bar o cinema per esecuzioni non autorizzate, l'estensione dei diritti di rappresentazione agli spettacoli «meccanico-musicali», i ripetuti impegni con l'EIAR per il rispetto nelle trasmissioni degli aventi diritto, non bastano a risolvere lo smarrimento di fronte al reale futuro del suono e dei suoi artefici¹¹.

1.1.1. *Mappa sintetica di un paesaggio in cambiamento*

I cambiamenti nelle grandi istituzioni cinematografiche non esauriscono la storia del passaggio al sonoro, segnata da forti cambiamenti in atto. I dati ufficiali sono piuttosto lacunosi, e non chiariscono del tutto il quadro complesso dell'epoca, solcato come negli altri paesi mondiali da un ricco intreccio di suoni e modificazioni percettive. In fondo non era così lontana l'epoca in cui l'auto, e la macchina in generale, faceva dire «Tutto adunque si smaterializza e si disgrega in un denso e arido vapor bianco; noi stessi diventiamo invisibili, ogni traccia di noi scompare in questa nebulosa primordiale degli elementi»¹².

Alcune fonti filmiche per quanto indirette riflettono meglio dei dati lo stato di fibrillazione del paesaggio mediale e risultano significative nell'aiutare a tratteggiare le dinamiche che lo solcano. Dinamiche che non si riducono certo al biennio 1929-30 ma che hanno radici più lontane e raggio d'azione più ampio. Alla fine degli anni Venti, infatti, non sono rari i film che da un lato non sono più semplicemente aperti nei confronti del suono ma pienamente compromessi con esso e le sue logiche; dall'altro, testimoniano di una straordinaria tendenza alla ridefinizione del paesaggio mediale. Un significativo microcosmo è offerto dal cinema napoletano. E un film come *Napule... e niente cchiù!*... (E. Perego, 1928) può essere l'occasione per una veloce immersione nel mondo mediale di fine anni Venti e per sondare lo stato dei media all'inizio degli anni Trenta¹³.

I media nel 1928 non sembrano registrare grandi scosse; nonostante la crisi, lo spettacolo in sé tiene, come mostrano statistiche e incassi. Nel Regno il numero di esercizi nella classe degli spettacoli pubblici ammonta a 3.626 con 17.789 addetti,

con la solita disparità tra Nord e Sud che molti film dell'epoca registrano: 234 esercizi (addetti 1433) in Campania a fronte dei 619 (3.273 addetti) della Lombardia¹⁴. E in quello che può essere considerato il primo annuario SIAE, e che raccoglie i dati sullo spettacolo tra il 1924 e il 1933, gli incassi, nonostante la crisi, rimangono complessivamente alti, passando da 380 milioni di lire nel 1924 a 635 milioni nel 1928. Tuttavia cambiano decisamente di conformazione. Il cinema arriva ormai a raccogliere i due terzi degli incassi mentre la crisi del teatro appare incontestabile: con la concorrenza del cinema sonoro, la perdita del repertorio leggero per farsi avanspettacolo cinematografico, e anche una certa caduta di qualità¹⁵.

La crisi che tocca l'acme nel '30 è proprio correlato degli avvenimenti attorno al '28 e del clima in cui si muove il film di Perego. *Napule... e niente cchiù!*... reca traccia non solo del tramonto dell'epoca dei transatlantici o della solida fondazione famigliare ma tratteggia un ritratto poliedrico dello spettacolo e della sua fisionomia nel periodo. Il film, che attesta l'insossidabile successo del sodalizio Leda Gys, Eugenio Perego e il produttore Goffredo Lombardo, racconta infatti della carriera, abbandonata per amore, di Nennella (Leda Gys) che con la sua voce e le canzoni napoletane riesce a conquistare, nonostante le trame della rivale "sciantosa", le platee della rivista di Milano¹⁶.

Napule... e niente cchiù!... documenta la perdita di terreno del teatro e attesta nella sua stessa trama narrativa la rivista o comunque il repertorio leggero quale vero ago della bilancia e matrice di spostamento degli equilibri: una rivista che ha ancora una forte caratterizzazione "moderna" (se Nennella migra a Milano non è senza motivo: qui infatti effettivamente il mondo del varietà tiene molto più che a Napoli) ma anche ormai pronta a lasciare il suo scettro di fronte a un assetto mutato del mondo dello spettacolo e del tempo libero. Non solo Leda Gys, alla fine del film, smette i panni della cantante di varietà e torna a Napoli, ma le ultime inquadrature vanno anche oltre: i due protagonisti si ritraggono dietro le finestre e con tipico finale cinematografico si baciano ormai ridotti a *silhouettes* dietro i vetri: una scena che sottolinea la loro natura di ombre e luci, segnando di fatto la vincita del cinema sul varietà, delle ombre sui corpi in scena.

Quel dominio del cinema sullo spettacolo, che anche i dati statistici del periodo dichiarano, trova qui efficace rappresentazione poetica, mostrando un nuovo mondo dell'*entertainment*, la crisi di forme di spettacolo più o meno antiche (dal teatro alla rivista) e l'affacciarsi di nuove realtà espressive, tra le quali il cinema, per quanto "ibridato" costretto a coesistenza forzata e sulla via di una contaminazione ancor più radicale quale quella del sonoro, ancora mantiene e rafforza le sue posizioni. È il cinema ormai e sempre più il vero protagonista e accanto il mondo del varietà e l'avanspettacolo. La folta presenza di *tabarin* e *night club* nei primi film sonori non è del tutto peregrina: testimonia infatti non solo di un tipo di intrattenimento ancora al centro degli interessi, ma anche di un mondo musicale che, ospitato all'interno del cinema, proietta immediatamente lo spettatore in un ambiente dalle sonorità estremamente familiari e per il tempo accattivanti.

Che il panorama mediale sia cambiato emerge subito in modo evidente anche da alcune assenze tipiche dello spettacolo e del cinema napoletano: in *Napule... e niente cchiù!*... non si vede infatti più Piedigrotta¹⁷, il palcoscenico privilegiato per le canzoni, e in questo ruolo, come si vedrà, subentra il cinema pronto a instaurare nuovi fenomeni di convergenza mediale e soprattutto la radio che – con dati per la verità poco leggibili, non in grado di informarci su un ascolto ancora in gran parte collettivo – mostra comunque un notevole balzo in avanti: proprio nel 1928 vede i suoi ascolti incrementare vistosamente, passando da 40.788 abbonamenti nel 1927 a 61.458 nel 1928. Accanto a Piedigrotta e alla radio, che pur proprio a Napoli aveva trovato una delle sue principali aree di diffusione, un altro assente: il grammofo-no. Nonostante la centralità di Napoli nel processo di affermazione dell'industria discografica¹⁸, infatti, lo sviluppo delle incisioni discografiche in Italia si attarda: si parla di meno di 3 milioni di copie, contro i 150 degli Stati Uniti o i 27 milioni della Germania. *Napule... e niente cchiù!*... può offrire qualche ipotesi interpretativa in più: forse, rispetto a quanto avviene altrove, una delle cause di questo ritardo può essere l'attrattiva maggiore che in Italia esercita il divismo degli autori rispetto a quello degli esecutori¹⁹. Certo, nel paese del bel canto, non mancano grandi esempi di divismo soprattutto tra le voci d'opera, tuttavia può anche essere che – per forzare l'esempio del film che come si vedrà offre una scena ante litteram di *karaoke* – il libretto mantenga più attrattiva della singola, irripetibile esecuzione congelata dall'incisione discografica: un aspetto che del resto – vedremo – si prolunga anche nel sonoro, come nelle esecuzioni "alternative" di *Parlami d'amore, Mariù* che sopravvivono accanto al successo di quella ben nota di Vittorio De Sica (e che il cinema stesso documenta, attraverso ad esempio la voce femminile del disco suonato in *Acciaio* di Ruttman)²⁰.

Dunque *Napule... e niente cchiù!*... registra se non altro le scosse telluriche di un paesaggio in cambiamento, e ospita, questa volta a chiare lettere, nuove realtà espressive, nuovi soggetti dello spettacolo di inaudita "concorrenza", come lo spettacolo sportivo che raddoppia i propri incassi, giungendo proprio nel 1928 a sorpassare definitivamente tanto l'operetta che la rivista. Il film di Perego registra esplicitamente questa vistosa popolarità dello sport, innanzitutto nella prestanza fisica del protagonista Marcello (Silvio Orsini), intellettuale le cui immagini, nelle pubblicazioni che scandiscono all'interno del film la sua conquistata notorietà, si trovano a concorrere affiancate proprio con le pose plastiche dei nuovi divi: i protagonisti dello sport. Soprattutto, il film, non senza una certa dose di ironia, sembra anche inchinarsi di fronte all'attrattiva del nuovo spettacolo popolare: la Gys avrà infine vittoria sulla perfida sciantosa non sul terreno canoro bensì proprio su quello agonistico: lo scontro finale tra Nennella e Paquita (Pina Piovani) infatti altro non è se non un incontro di boxe con tanto di KO.

Tra le nuove realtà anche il jazz che in capo a un anno esplode anche in Italia. La penetrazione del "fenomeno" jazz in Italia ruota infatti attorno al 1929, quando l'EIAR avrebbe varato il programma *EIAR jazz!*, in onda da Milano per tutto l'an-

no per poi sparire improvvisamente, forse su pressioni del fascismo che non vi vedeva molto di più di una «musica negroide» e il film ne “anticipa” il fenomeno, offrendosi come esempio efficace di quest'età del jazz all'italiana e dei mutamenti che la sottendono. Il jazz, innanzitutto – come sostiene Anton Giulio Bragaglia autore sempre nel 1929 del saggio *Jazz band* – unisce l'arte allo sport, con una vena di forte sensualità: «Sport e ritmo, al tempo del jazz-band [...] Ritmare gli sports; ecco l'impresa empiricamente concepibile, per profittare della vitalità grandiosa, entusiastica del movimento sportivo, per innestarvi la intenzione dell'arte e della bellezza»²¹. Il «connubio sportivo-danzante» su cui si innestano «scossoni antisentimentali e antiromantici, d'una crudezza sessuale assoluta» pone dunque sotto nuova luce la lotta tra Nennella e Paquita, la dimensione performativa dello scontro caratteriale tra le due donne e la semi-nudità che lo caratterizza: piena espressione di questa nuova età del jazz e in una parola – come ripete in più punti Bragaglia – dello spirito della modernità tentando, al tempo stesso di farlo coesistere con la tradizione, facendo convivere «le stupefacenti figurazioni più o meno animalesche, più o meno morbosamente epilettoidi» dello scontro tra le due rivali in amore con le «danze di salone» come le chiama Bragaglia, e, nella sequenza centrale del Veglione in maschera, affiancando la tarantella sfrenata con la delicatezza dei *Bostons*.

E infine *Napule... e niente cchiù!...* riflette nel suo sviluppo visivo e narrativo quell'evoluzione decisiva che la moda femminile subisce, a partire dagli anni Venti, in direzione dell'abbigliamento moderno e che dipende in larga misura proprio dalla pratica dello sport e dalla diffusione dei balli sfrenati, dal *charleston* al jazz. Anche Leda Gys, amata tra l'altro all'epoca proprio per la sua nota eleganza, manifesta nel film pienamente questo fenomeno, a partire dal fatto che non a caso lavora presso una modista; la pratica sportiva e la danza “sfrenata” di cui si è già parlato si accompagnano infatti nel film a una trasformazione in chiave moderna dell'abito: e con lo stesso processo e gli stessi segni che attraversano gli anni Venti e Trenta, la Gys ricomponde la capigliatura selvaggia sotto il *foulard*, accorcia provocatoriamente le gonne a dare visibilità al ginocchio e, infine, appiattisce la sua florida figura nella bidimensionalità tipica dei primi abiti moderni, nati a ridosso della grafica dei primi figurini²². Per non parlare del fatto che il legame con la moda svolge anche una funzione drammatica, dato che il personaggio di Nennella subisce una trasformazione visiva molto forte abbandonando gli abiti della popolana un po' zingaresca, per prendere la maschera (quella popolare di Pulcinella prima, quella moderna degli abiti alla Josephine Baker poi), e approdare infine alla libera espressione di sé attraverso l'abito.

Napule... e niente cchiù!... svela, dunque, la capacità di rimescolare e far convivere le più diverse spinte provenienti dal paesaggio artistico e mediale della fine degli anni Venti, dando visibilità, in una parola, alle contraddizioni feconde della modernità. Mette in scena la fine di un mondo già solcato da profondi cambiamenti, spinte non sempre del tutto valutabili, una nuova moda come il jazz o una nuova dimensione della festività come lo sport, ma che indubbiamente contribuiscono a de-

terminare un certo contesto e un certo ambiente in cui la rivoluzione sonora attecchirà.

Napule... e niente cchiù!... mette anche in scena il declino, o almeno il tramonto del cinema muto. L'apertura al suono del cinema napoletano è nota, così il suo offrire frequenti esempi di proto-musical. Se non una vera e propria sintassi da commedia musicale cinematografica, anche questo film documenta almeno alcuni moduli stilistici ormai collaudati e attestati: su tutti, l'alzarsi della macchina da presa sul piano dell'orizzonte che crea un'angolazione in grado di far pienamente godere delle coreografie, di fronte a scene che hanno ormai il carattere di veri e propri numeri (come l'arrivo della Gys alla sartoria tra il plauso e i balli delle colleghe).

Infine, *Napule... e niente cchiù!...* inaugura se non il cinema però almeno il clima su cui si innesta il sonoro, offrendo un nuovo rapporto tra immagini e suoni. L'attenzione al sonoro presente da sempre nel cinema napoletano qui raggiunge il suo apice e il suo punto di non ritorno: non ci sono infatti più l'impiego di una serie di strategie paratestuali (l'orchestra in sala, i tenori dal vivo che cantano in sincrono con le immagini e le scenografie animate sul proscenio di tante pellicole precedenti) ma il coinvolgimento diretto dello spettatore ora avvolto e partecipe alla produzione di suoni (il *karaoke*); non c'è il semplice commento o arricchimento del visivo ma un nuovo patto con lo spettatore che sperimenta direttamente la relazione tra sonoro e visivo: quel *karaoke* in cui viene spinto a prodursi quando, alternati all'esecuzione canora della Gys, i cartelli propongono le strofe della canzone. Il *karaoke* a cui lo spettatore assiste, e a cui prende parte, mostra da vicino proprio una delle più delicate operazioni del cinema – del primo periodo sonoro, e non solo – e una delle illusioni più radicate: quella di poter sincronizzare due materie di fatto radicalmente separate (su un lato della pellicola o su un'altro supporto, poco importa). Cantando di fronte al pubblico, la Gys “invita” a familiarizzarsi con un'eterogeneità radicale, chiama a partecipare a un trucco, a un patto tacito: quello di adagiarsi e contribuire all’“effetto di sincronizzazione”, di far funzionare la grande illusione di un'immagine che canta (e che parlerà). Questo aspetto è maggiormente comprensibile se si pensa ad altri esperimenti di *karaoke*, simili eppur qualitativamente differenti: come *La compagnia dei matti* (M. Almirante, 1928) in cui il testo della canzone scorre sotto le immagini dei soldati, che cantano però indifferenti all'occhio della cinepresa: una situazione ben diversa dalla vera e propria interpellazione che la Gys rivolge allo spettatore, cantando in primo piano.

Nel 1928 si comincia ad assistere alla fine del cinema muto, non solo platealmente “sordo” rispetto a una sonorità ormai dilagante, ma alle prese con una profonda trasformazione che vede affacciarsi nuove forme di spettacolo (come il jazz), nuovi media (come la radio) e nuove concezioni stesse dell'*entertainment* (lo sport). Un cinema – come icasticamente mostra la copertina del citato primo Annuario SIAE – in cui la Diva, del teatro e del muto, è scaraventata nella nuova dimensione del palco all'aperto e costretta a misurarsi con nuovi spettacoli popolari; ma, con la sua posizione centrale, garantisce anche una possibile mediazione tra

nuovo e antico, tra Pulcinella e il Giocatore di calcio²³. Film come *Napule... e niente cchiù!*... sono una preziosa fonte per capire i germi del cambiamento su cui si installerà il sonoro: pronto a rivaleggiare con altri soggetti mediali, la radio tra tutte; disponibile a favorire nuove logiche di equilibrio non solo sul piano dello spettacolo ma anche internamente al film; infine, conscio già dell'esistenza di un rapporto tra suono e immagini (anche qui tanto extradiegetiche che diegetiche) con le quali cercherà di mediare.

È questo il paesaggio in cui si collocano e assumono senso le prime sperimentazioni cinematografiche degli anni Trenta.

1.1.2. *Il cinema italiano tra purezza e contaminazione*

Nonostante il ritardo imputato frequentemente alla cinematografia italiana, la produzione nazionale si rivela in realtà attenta alle nuove possibilità offerte dal sonoro fin dalle sue prime prove.

Chi infatti si aspettasse dai primi film italiani quell'impaccio spesso imputato ad alcune precoci prove americane, rimarrebbe deluso. Quelle incertezze, infatti, le si ritrovano solo in operazioni discutibili come quella che coinvolse l'ultimo film muto di Camerini, realizzato nel 1929 che la produzione decise di bloccare per due anni distribuendolo solo nel 1931 sonorizzato con sistema Gaumont Petersen Poulsen, accompagnato dalla musica e da qualche sparuto effetto sonoro ma anche dalle tradizionali didascalie²⁴. L'impiego del sonoro in *Rotaie*, infatti, al di là dei suoi indubbi meriti sul fronte del visivo, si rivela impacciato: afflitto da una musica pervasiva e dalla inquietante assenza della parola, marcata dalla piena visibilità nell'immagine dei dialoghi tra i protagonisti, il film riflette perfettamente quel carattere ormai insopportabile del silenzio e della mancanza del parlato che tutti i teorici, anche i più ostili al sonoro, ormai riconoscevano nel muto. Inoltre, il parco intervento di suoni non musicali, come le grida e soprattutto i rumori, viene inserito con una tale ostentazione da offrirsi come puro segno di novità che ne annulla ogni possibile valenza drammaturgica: la musica, infatti, si abbassa visibilmente di volume o addirittura si interrompe per quei pochi istanti sufficienti a fare gustare il puro effetto sonoro²⁵.

Senza negare che il film presenta un'attenzione per nulla peregrina alla componente "attrazionale" del rumore, correlato di una sperimentazione visiva che rivela assimilata la lezione di tante avanguardie e l'eco del cinema sovietico, e che offre un suggestivo *décalage* tra suono e immagine, *Rotaie* non è certo manifesto del trattamento sonoro del periodo che va ricercato nelle prime produzioni Cines. Al di là delle pur numerose e arbitrarie riedizioni sonorizzate – che esplodono nel 1930 con la nuova uscita nelle sale di *Marcantonio e Cleopatra* (E. Guazzoni, 1913), *La Gerusalemme liberata* (E. Guazzoni, 1918), *I promessi sposi* (M. Bonnard, 1922), *Napoli che canta* (M. Almirante, 1928) e terminano con sontuose riedizioni come la sono-

rizzazione curata nel 1931 dallo stesso Pastrone di *Cabiria* (1914) o di *Quo Vadis?* (G. D'Annunzio, 1924)²⁶ – i primi film italiani rivelano un impiego del sonoro assolutamente non accessorio; una vera e propria “risposta” ai mille dubbi della critica e della teoria di quegli anni, si offrono come dimostrazione dell'inutilità di tanti pregiudizi nei confronti del suono.

Il miglior esempio è proprio rappresentato dal primo film parlato italiano, *La canzone dell'amore*, girato nel luglio 1930 e presentato con gran mobilitazione di mezzi e pubblicità al Supercinema di Roma l'8 ottobre e subito in tutte le più importanti sale della Pittaluga²⁷. Il film di Gennaro Righelli, ingiustamente sottovalutato dalla moderna critica e limitato a “repertorio” di espedienti sonori²⁸, andrebbe letto, infatti, sotto una luce differente, quale prova tangibile della vocazione naturale del cinema alla sonorità, della facilità e per nulla della forzatura con cui l'immagine muta poteva accogliere il suono. Il record d'incassi, il successo di pubblico e il plauso della critica anche più esigente che arriva a lodarne addirittura «la tecnica di ripresa fonica inconfontabilmente, luminosamente superiore a quella straniera»²⁹, ne sono la conferma. Innanzitutto nel film non vi è alcuna traccia di quel vituperato primato del dialogo che tanta critica vedeva come una minaccia alla specificità del cinema, che rischiava di riempirsi di parole letterarie o di mimare semplicemente la dialogicità teatrale. Questo minimalismo del dialogo non è solo dettato dalla concezione multiversione in cui nasce l'opera, girata contemporaneamente, sempre all'interno degli stabilimenti Cines, in francese e tedesco; *La canzone dell'amore*, infatti, da un lato gioca con i vari livelli del suono, costringendo la parola e il suo volume a confrontarsi con gli altri elementi sonori, con cui si mescola, si confonde e da cui a volte è anche soffocata, dall'altro lato ridimensiona decisamente il portato concettuale del linguaggio verbale; le tirate sono assolutamente assenti e prevale un dialogo quotidiano, dimesso e spesso banale, che più che a veicolare un messaggio è diretto a rimarcare il senso generale e l'atmosfera della scena³⁰. In secondo luogo anche la paura di una riduzione della complessa spazialità filmica a scena teatrale viene decisamente contraddetta. Pionieristicamente rispetto ai tempi, alla Cines si era già introdotta la cosiddetta “cuffia”, che permetteva di annullare il rumore della macchina da presa facendola uscire da quella cabina isolata che inibiva movimenti e inquadrature particolari: nel film sono frequentissime le scene in esterni e anche quando ci si sposta negli interni il sonoro viene proprio impiegato per “allargare” l'immagine avvolgendola nell'ambiente sonoro, per forare i limiti angusti dell'inquadratura e restituire volume alla scena³¹. Sempre in questa direzione, inoltre, il film non perde certo quel dinamismo che una buona resa sonora, con il problema dei microfoni e l'impacciante ingombro delle attrezzature di registrazione, faceva temere: la macchina da presa si lancia infatti in continui e ardui movimenti e il sonoro, in particolare la musica, viene già valorizzato nella sua possibilità unificante nei confronti del montaggio, legando scene tra loro lontane o garantendo con l'ambiente sonoro la naturale continuità tra le varie inquadrature³². E ancora *La canzone dell'amore* rivela assimilato con perfetta naturalità quello che rischiava di essere

il diktat dell'a-sincronismo, nella sua radicale dissonanza tra parte visiva e auditiva, sperimentando le varie possibilità del contrappunto, sia nelle sue forme più naturali (la spesso giocosa interrelazione tra immagine e suono) che in modalità più stilizzate ma perfettamente funzionali alla resa di effetti comici o drammatici che lungi dal contraddire finiscono con il corroborare l'integrazione illusoria di suono e immagine³³.

In tale prospettiva, accanto a questa parte per così dire dimostrativa, il film di Righelli rivela infine anche un'indubbia capacità creativa: l'impiego che fa del suono e in particolare della sua concorrenza con l'immagine mostra in questo film una certa sensibilità alla materia sonora. La sequenza sulla notizia della morte della madre è tra le più significative: appare, infatti, costruita non semplicemente sugli effetti sonori, con l'acre rumore del treno sulle rotaie o i drammatici rintocchi del pendolo sulle inquietanti rivelazioni circa il passato della donna, ma su un'intensificazione drammatica che è raggiunta con un complesso gioco tra visivo e sonoro, con quell'invocazione del nome della madre che letteralmente porta l'immagine a oscurarsi, nel buio prolungato del passaggio in galleria del treno, e con quel pianto di Lucia di fronte al quale l'immagine, bloccata sull'ingresso di casa, esita e poi ne segue dolcemente e cauta la traccia sonora, per arrestarsi infine sulla ragazza in lacrime accasciata sul letto vuoto³⁴. Tutto nella sequenza è giocato non solo sull'efficace calibratura dei suoni, ma su un accurato gioco tra detto e non detto e tra visibile e non visibile: come in quel telegramma il cui testo (rispetto ai tanti bigliettini scritti di cui abbonda il muto) ci è lasciato per tutta la scena sconosciuto, affidando tutta la drammaticità della notizia a quel grido, a quel sordo rumore di treno e a quei singhiozzi sconsolati, fino al finale apparire del letto vuoto, di fronte al quale lo spettatore è infine conscio del portato della tragedia.

Il secondo film che indubbiamente merita almeno un cenno, anche per la sorte ingrata che ebbe rispetto al precedente, è *Resurrectio* di Alessandro Blasetti, in realtà vero primo film parlato italiano, dato che la lavorazione terminò alla fine del maggio 1930, ma che Pittaluga bloccò a favore di *La canzone dell'amore*, ritardandone la presentazione al pubblico fino al maggio 1931³⁵. I due film, infatti, rappresentano per certi versi un dittico: se *La canzone dell'amore* è la compiuta realizzazione del *film parlato*, *Resurrectio* viceversa presenta tutta la provvisorietà ma anche il fascino di un riuscito *film sonoro*. Il film mantiene l'aura di una grande opera sottovalutata³⁶, ma è evidente il suo carattere promiscuo. *Resurrectio*, infatti, è realmente il film della transizione: esso mantiene al suo interno la fedeltà a tutte le risorse del muto, dalle più concrete (come le frequenti tracce verbali presenti nell'immagine) alle più elaborate (come gli effetti di sfuocamento, le frequenti dissolvenze e sovrimpressioni visive o le risorse concettuali del montaggio), lasciando tuttavia anche spazio alla nuova componente sonora, indubbiamente stilizzata, rispetto ad esempio a *La canzone dell'amore*, ma tuttavia mai sottovalutata. Non solo infatti compare una vocalità ricca, simbolizzabile nell'incursione sporadica del dialetto romanesco o nell'accento esotico di Venera Alexandrescu, ma la stessa rarefazione dei dialoghi appare

motivata da una precisa scelta espressiva: non si può non collegarla, infatti, al sostanziale mutismo del maestro Pietro Gadda (Daniele Crespi), vero e proprio segno del protagonista e della sua significativa incapacità di esprimersi altrimenti se non attraverso la musica, come indica quella sorta di dichiarazione d'amore che è il concerto finale.

Tuttavia *Resurrectio* è innanzitutto un film sonoro, è il concretizzarsi della grande utopia dei teorici del tempo per un cinema che preservasse l'essenza del muto arricchendola di una finalmente integrata componente musicale; anzi per certi versi il film è la concreta manifestazione di quella *sinfonia visiva* che le prime speculazioni cinematografiche e le attività delle avanguardie avevano così caldeggiato. Il film infatti si sviluppa come una vera e propria partitura visiva condotta su quella sonora, come del resto recitano gli stessi titoli che presentano il film «ideato e diretto da Alessandro Blasetti su musiche di Amedeo Escobar». La musica, infatti, non appare mai soffocante e invasiva, come ad esempio in *Rotaie*, ma si offre realmente come il principio logico e organizzatore su cui si regge e modella il visivo. Questa peculiarità del film è poi esibita esplicitamente nella scena conclusiva del concerto: qui infatti, con la “scusa” delle fantasticherie amorose della protagonista femminile (Lya Franca), il film si apre a vere e proprie visualizzazioni della musica, mostrando sulle note dell'«Improvvisazione platonica *Mare triste*» i diversi volti della distesa marina³⁷. Proprio come il protagonista del suo film in questa scena finale, Alessandro Blasetti, novello pifferaio di Hamelin che come il direttore d'orchestra eccita in sacro furore e poi ammansisce gli animi riportandoli alla quieta razionalità, fa con *Resurrectio* una vera e propria dichiarazione teorica: esso infatti restituisce come nessun altro film del tempo il clima contraddittorio e infuocato di quegli anni, di fronte a delle immagini ancora cariche di senso ma forse ormai completamente trascinate e ipnotizzate dalla natura misteriosa del suono.

La distanza tra *La canzone dell'amore* e *Resurrectio* non è tuttavia solo misurabile teoricamente, con l'opposizione che nei primi anni del sonoro vede film sonoro e film parlato fronteggiarsi. Non è un caso che nel primo ci sia in scena la moderna industria discografica e nel secondo il tradizionale ambiente sinfonico: è la nuova era della riproduzione sonora a separare realmente le due pellicole, testimoni in un caso delle nascenti sale d'incisione e nell'altro delle nostalgiche sale da concerto e lontane l'una dall'altra per la fiducia, l'entusiasmo e l'adesione o meno alle risorse del suono riprodotto. I primi due film sonori italiani mostrano in modo lungimirante non semplicemente due diverse vie al sonoro ma due differenti atteggiamenti nei confronti del mondo mediale che in quegli anni si veniva ristrutturando. *Resurrectio*, potremmo dire provocatoriamente, intraprende il vicolo sostanzialmente cieco dell'utilizzo del sonoro con risorse puramente filmiche e dell'ideale di una *purezza* cinematografica che tra i suoni può accettare solo quello musicale tradizionale, già assimilato del resto da tempo attraverso le varie teorie sulla “musicalità” delle sinfonie visive del cinema muto; *La canzone dell'amore*, invece, saggia la ben più feconda via della *contaminazione* sonora e mediale, e con coraggio accetta

di misurarsi con la canzonetta e tramite essa con tutte le nuove risorse del suono riprodotto.

Il film di Blasetti rimane di fatto un caso unico e isolato: la filmografia italiana adotterà negli anni Trenta questa seconda via, mostrando una varietà estrema nell'uso del suono e il "coraggio" – per lo meno nella prassi filmica – per la contaminazione, data non solo, a livello più superficiale, dalle frequenti presenze sonore (dischi, telefoni, ecc.), ma soprattutto dall'adozione di innovative risorse acustiche. Alcuni film italiani all'esordio del sonoro mostrano infatti in modo più esplicito la stessa voglia di contaminazione che *La canzone dell'amore* promuove a livello tematico, dimostrando nel loro impiego del sonoro di avere decisamente assimilato la lezione teorica e pratica proveniente dall'universo mediale della riproduzione sonora e in particolare dalla radio.

1.2. *Il suono riprodotto: ibridazione tra arti e media*

La rivoluzione del suono registrato crea una convergenza tra arti e media differenti. Radio e cinema intessono un dialogo che si fa subito fitto e prosegue a lungo. È una storia intrecciata e complessa, che vede alternarsi momenti di estrema vicinanza ad altri di allentamento dei rapporti, ma che tuttavia unisce i due media in profondità. Oggi, infatti, più che le coincidenze nella loro storia "ufficiale", si è soprattutto attratti dalle «affinità elettriche»³⁸ che mostrano fin dall'esordio. La prospettiva è sostanzialmente cambiata: non si tratta più di difendere degli specifici, di indagare le peculiarità di differenti linguaggi, ma di prendere atto del fatto che il contesto in cui radiofonia e cinema sonoro si collocano è innanzitutto quello della grande rivoluzione sonora intervenuta con l'ingresso della riproduzione sonora, che impegna l'intero panorama mediale e che soprattutto investe uno spettatore che, nel giro di pochi anni, è costretto a farsi anche accorto ascoltatore. L'uomo dagli anni Trenta non si trova semplicemente a confronto con nuove risorse espressive ma con una nuova tecnologia che consente di fissare, riprodurre e trasmettere una realtà fin lì ineffabile quale quella del suono.

Il fenomeno, noto a livello mondiale e simbolicamente racchiuso nella connessione tra RKO e RCA, sembra trovare riscontro anche in Italia, dove l'attestarsi del cinema sonoro vede una storia fatta di continue connessioni con la radio.

Qui, il versante in cui tale scambio più traspare è indubbiamente quello teorico, in cui – come si vedrà nel prossimo capitolo – nel corso degli anni Trenta il dibattito sulla radio e sul cinema vede protagonisti gli stessi autori (come Filippo Tommaso Marinetti, Rudolf Arnheim, Eugenio Giovannetti, Enzo Ferrieri). Tuttavia, il panorama di riecheggiamenti tra cinema e radio è ben più ricco e compone una fitta rete di rimandi tra i quali risulta quasi difficile orientarsi. Così, sempre per citare i fenomeni più eclatanti, le commedie radiofoniche degli anni Trenta diffondono voci come quelle di Massimo Pianforini o Nella Maria Bonora, che il pubblico avreb-

be poi ritrovato quali caratteristi nei film di Camerini ma anche quale voce di Claudette Colbert in *Accadde una notte* (*It Happened one Night*, F. Capra, 1934), o di Giovanna Scotto che, ben nota al pubblico teatrale, sarebbe ben presto stata assimilata per lo spettatore cinematografico al volto di Norma Shearer e poi di Ingrid Bergman.

La connessione tra radio e cinema sembra offrirsi negli anni Trenta come qualcosa di più profondo di una semplice coincidenza di tempi o di protagonisti e come un caso esemplare di quell'intertestualità, di quell'intreccio di forme e testi medialità che caratterizza il sorgere in questi anni in Italia del sistema dei media. Tra cinema e radio, come si vedrà alla fine di questo lavoro, non intercorrono solo contatti continui tra i due media e una permeabilità effettiva tra i due mondi, con la proposta di strategie e problematiche affini, ma affiora già all'epoca una consapevolezza maggiore della storia e del destino comune, per lo meno in questa prima fase, dei due media.

La convergenza infatti, come chiarisce Giovannetti, precede e caratterizza l'espressione stessa delle diverse arti; così già nel 1930 nell'affrontare l'ormai prossima televisione, l'autore può dire: «Non si può, naturalmente, parlare oggi dei caratteri di un'arte che deve ancor nascere. Ma che anche la televisione debba rientrare al più presto nella famiglia delle arti meccaniche è logicamente inevitabile»³⁹. Come evidenza poeticamente, il paesaggio è dominato da una completa sinergia tra media:

Da quando la macchina s'è messa al servizio dell'arte facendosi veicolo mondiale della parola, della musica, dell'immagine, vien sorgendo nella coltura intellettuale una nuova Alessandria congiungitrice dei continenti e delle civiltà. *Radio, televisione, cinema, grammofo, lavorano simultanei alla creazione e alla conquista d'un pubblico cosmopolita che abbia un'estetica unità al di sopra delle barriere linguistiche.*

La radiofonia è forse all'avanguardia di questo movimento alessandrineggiante e può meglio rivelarcene i caratteri⁴⁰.

Infine, tale convergenza non lascia inalterati gli equilibri precedenti: così la televisione «sopprimerà a poco a poco anche la cronaca della radio e dei giornali, obbligando questi a ritornare, come erano alle origini, organi intellettuali più che organi informativi»⁴¹. E così, pure, non semplicemente la radio può utilmente offrire spunti al cinema, ma radio e cinema interagiscono modificando reciprocamente e influenzando vicendevolmente le proprie strategie sonore.

Nonostante la lucidità di Giovannetti, la coscienza di giocare con il sonoro su più media contemporaneamente è diffusa e traspare anche in altri luoghi, a partire ad esempio dalle riflessioni sulla fonogenia che caratterizzano numerose rubriche e interventi. Così, ad esempio, un articolo del «Radiocorriere» dal significativo titolo di *I muti che parlano*, sicuramente di non grande valore dal punto di vista teorico, è sintomatico nel passare senza fare alcuna differenza dalle *performances* radiofoniche a quelle cinematografiche di diversi divi; vengono così affiancati gli aneddoti «dei

sacerdoti della decima Musa, degli ortodossi che non si sono voluti piegare alla nuova religione del “sonoro-cantato”», come Charlie Chaplin, alle prestazioni radiofoniche di Greta Garbo o di Norma Shearer, o ai successi nel cinema sonoro di Gloria Swanson: radio e cinema diventano un unico terreno in cui si muovono ormai i divi, un unico grande microfono che dà finalmente la voce e mette in contatto con un mondo in cui «restare a lungo muti è un mestiere troppo faticoso»⁴².

Inoltre, questione però di ben più ardua definizione, affiora anche qui un problema tipicamente italiano di acusma nel suo significato più radicale di scollamento tra voce e corpo dovuto al doppiaggio e di supremazia di alcune voci diciamo così padrone di più corpi. «Radiocorriere» offre delle tracce importanti di questi processi di creazione di un *sistema di voci*; la rivista è spesso impegnata da fotografie che mostrano i volti delle voci radiofoniche, e gli artisti sono sempre ritratti davanti al microfono a illustrare, o simulare, visivamente quanto gli ascoltatori hanno avuto modo di udire dagli altoparlanti delle loro radio; così ad esempio il programma di varietà sponsorizzato dal Cioccolato Perugia e i Pastifici Buitoni che ogni venerdì va in onda dalle stazioni dell'EIAR è spesso accompagnato sulle pagine del «Radiocorriere» da fotografie “di scena”, e nel gennaio 1931 ad esempio Elsa Merlini, Luigi Cimara e Sergio Tofano, interpreti di una serata, sorridono a un imponente microfono⁴³. Altrove le dichiarazioni sono anche più esplicite, come illustra la didascalia introduttiva della rubrica *Artisti al microfono*, un collage di fotografie che ciclicamente compare sulle pagine della rivista.

Il microfono esercita un'attrazione sempre crescente sugli artisti che, nella loro pronta sensibilità, ne hanno perfettamente compreso l'importanza e ne apprezzano la funzione divulgatrice. Questa galleria di ritratti, dove figurano notissimi nomi, vuole essere un compenso all'insoddisfatta curiosità di quei moltissimi radioamatori che, nell'impossibilità di frequentare i teatri, subiscono il sacrificio, del resto stimolante, di rinunciare alla parte visiva degli spettacoli⁴⁴.

Dunque, le stesse pagine di «Radiocorriere» postulano in questi primi anni Trenta degli artisti che non si misurano tanto con il cinema sonoro o la radio ma con il *microfono*, con il «panico del microfono»⁴⁵ e al tempo stesso il desiderio «di accarezzare con la loro voce il vibrante timpano miracoloso che si ripercuote nelle trombe di Eustachio di tutto il mondo»⁴⁶. Dall'altro lato, è forte la consapevolezza in questi anni di rivolgersi – sia solo utopia poco importa in fondo – a un *ascoltatore*, spettatore che si muove liberamente tra cinema, radio e teatro destinatario dunque di veri e propri echi e associazioni visive che le voci e le immagini varie dei divi gli procurano.

1.2.1. *Radiofonia e cinema, un intreccio di storie*

Solo a partire dalla metà degli anni Trenta si tenta un intervento più diretto di convergenza tra cinema e radio, con però ben pochi risultati: a parte un cortometraggio dell'Istituto LUCE rimane infatti solo *Ecco la radio!* (G. Gentilomo, 1940)⁴⁷, unico film a soggetto prodotto dall'EIAR e realizzato con il concorso di tutti gli artisti e le maestranze della radio italiana. Paradossalmente, infatti, gli unici altri casi di sinergia diretta tra cinema e radio, *Trenta secondi d'amore* (M. Bonnard, 1936) e *L'uomo che sorride* (M. Mattoli, 1936), finiscono con il rientrare in quella che oggi-giorno sarebbe definita pubblicità più o meno occulta: la promozione del modello di apparecchio radiofonico all'interno del film è talmente marginale da svelare in maniera plateale la fase ancora acerba di convergenza dei media. Sul fronte opposto, della radio, l'operazione non ha nulla di più che i caratteri di una sponsorizzazione; l'annuncio pubblicitario infatti non trae nessun reale vantaggio dal cinema e si limita a lodare la qualità degli apparecchi che figurano nei due film⁴⁸.

L'unica forma di promozione che ha un minimo di riscontro è quella indiretta, affidata al richiamo del nascente divismo radiofonico: dalle crociere con i divi agli spettacoli itineranti di varietà – come *Viva la radio!* di Metz e Marchesi che gira per le piazze d'Italia nel 1939, fornendo indubbiamente più di uno spunto alla realizzazione del film di Gentilomo – il desiderio di vedere sullo schermo i volti dei beniamini del microfono, porta infatti a una serie di pellicole la cui produzione rimarrà abbastanza intensa per un ventennio, almeno fino all'ingresso in scena del divismo televisivo.

Il cinema, tuttavia, non documenta solo ma si fa spesso attore comprimario di questa evoluzione. La storia delle due istituzioni svela innanzitutto simbolici punti di contatto, testimoniando di date ma soprattutto di processi e mentalità comuni: a partire da quel 1895 che avvicina le prime serate Lumière al famoso esperimento della collina, con cui Marconi apre le porte alla trasmissione radiofonica, la nascita della radiofonia e del cinema sonoro avvengono vicine, affiancando ad esempio la fondazione dell'URI (Unione Radiofonica Italiana, 1924) e quella della SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga, 1926), o condividendo l'analoga indifferenza del fascismo all'*entertainment* per un controllo invece dell'informazione (l'attenzione del regime ai vari giornali radiofonici a partire dal 1924, da un lato, e la fondazione del LUCE nello stesso anno, dall'altro).

Allo stesso modo cinema e radio come istituzioni, si promuovono spesso reciprocamente: le pubblicità che compaiono sulle riviste dell'epoca giocano sempre sulla compresenza nei settori radiofonico, discografico e cinematografico; è emblematica al proposito la pubblicità della RCA, che nel 1931 dalle pagine del «Radio-corriere» recita:

L'Istituto Nazionale LUCE e i famosi stabilimenti della Cines Pittaluga, sono interamente attrezzati con apparecchi RCA. I films sonori che hanno segnato la rinascita della cinemato-

grafia nazionale, sono stati registrati con apparecchi RCA. Tutti hanno ammirato questi capolavori di una tecnica insuperabile. Tutti devono sapere che la stessa RCA (Radio Corporation of America) costruisce apparecchi radioriceventi di uguale perfezione [...] Gli stessi tecnici che hanno prodotto questa serie di apparecchi riceventi, famosi nel mondo intero, hanno creato e costruito i più grandi impianti di stazioni trasmettenti [...]»⁴⁹.

Dove non arriva la parola ci pensa l'immagine: l'annuncio pubblicitario mostra infatti il modello di apparecchio radiofonico più recente sotto al disegno di una gremita sala cinematografica, sul cui schermo troneggia il titolo del film *La canzone dell'amore*.

Ancora più esplicita, ma tutta da scoprire, è la storia delle tecniche impiegate: tra i casi più eclatanti quello degli altoparlanti magneto-dinamici che sostituiscono alla fine del 1929 gli ingombranti *horn-speakers* consentendo simultaneamente la diffusione di apparecchi radiofonici più agili ed economici e l'attrezzatura delle sale cinematografiche. E la radio poi incontra il cinema come suo primitivo archivio; anche qui i tempi sono variabili ma insieme al disco e prima del rivoluzionario nastro magnetico, è proprio la pellicola cinematografica a fare da archivio e da memoria alla radiofonia.

Ma è una storia fatta soprattutto di comuni ricerche espressive: i tecnici e i registi della nascente cinematografia sono di fatto strappati agli studi dell'EIAR (da Vittorio Trentino a Renato Castellani), gli attori e gli autori si muovono sempre più spesso tra la radio e il cinema (da Vittorio De Sica a Cesare Zavattini) ma soprattutto è significativa all'interno dei film la presenza di continue convergenze o quanto meno evidenti assonanze tra voci e stilemi recitativi, rumori e effetti sonori, generi e modelli testuali. Diversamente dalla "storia ufficiale", i film italiani a ridosso dell'introduzione del sonoro dimostrano, infatti, una stretta vicinanza alla radio, da un lato con una fitta rete di presenze radiofoniche, che installano nel film occasioni di visibilità, di concorrenza o sinergia, con il "telegrafo senza fili"; dall'altro lato, come si vedrà, questo porta spesso il film sonoro dell'epoca a una tendenziale "radiofonicità", a misurarsi direttamente con esperienze auditive diverse ma limitrofe a quelle del cinema.

1.3. Il film italiano e la moderna fabbrica dei suoni

La testimonianza più evidente di questa ibridazione tra cinema e altri media coinvolti dalla rivoluzione sonora è offerta dagli stessi film, che si dimostrano sovraffollati di dispositivi meccanici di riproduzione e trasmissione sonora: telefoni, radio, grammofoni, ma anche ditta-foni, interfoni e ogni sorta di macchinaria sonora. Presenze sonore che finiscono con il farsi tracce preziose per indagare l'esperienza mediale complessa di questi anni e la sua diretta incidenza sulle modalità d'ascolto.

La familiarità con la tecnica, che sembra caratterizzare il cinema italiano, attraverso innanzitutto in modo eclatante la prassi filmica. Dalle macchine parlanti di *La canzone dell'amore* agli altoparlanti "televisivi" di *Mille lire al mese* (M. Neufeld, 1939), tutta la cinematografia italiana del periodo, infatti, mette costantemente in scena gli apparati di un mondo moderno esaltato come grande fabbrica di suoni.

Presenza costante di tutto il cinema sonoro è naturalmente il telefono, che trova però nel cinema italiano degli anni Trenta anche una precisa tematizzazione. Il pensiero va naturalmente a *La telefonista* (N. Malasomma, 1932), dove la voce si misura con tutta la sua gamma acustica, dalla parola al vocio frastornante: icastica messa in scena di un vero e proprio «cinema a chiacchiere» altrove tanto vituperato⁵⁰; ma si pensi anche alle scene di mancato riconoscimento della voce mediata dal dispositivo telefonico, che diverranno luogo comune della commedia (*L'uomo che sorride*) ma che soprattutto dichiarano anche molto bene l'ambigua alternanza del suono registrato tra registrazione e riproduzione, tra fissaggio e creazione di nuove sonorità.

Il grammofono – sempre per citare i casi più noti – è alla base, si è detto, della vicenda di *La canzone dell'amore*, dove diventa l'unico legame tra Lucia e l'amato compositore e l'unico modo per presentificare, attraverso i dischi suonati, la loro unione e il loro amore; anche in *Acciaio* sono le parole di *Parlami d'amore, Mariù* diffuse da un fonografo a dare definitiva realtà all'amore di Pietro e Gina, che Mario interromperà violentemente, così come pone bruscamente fine alla riproduzione sonora della canzone.

Infine è soprattutto la radio a occupare le scene dei film italiani degli anni Trenta, come si vedrà in dettaglio; in una molteplicità di sfumature, si ritrova da un lato la manipolazione, il potere quasi ipnotico del suono riprodotto in grado di aggregare o distruggere (da *Rubacuori*, G. Brignone, 1931, a *La signora di tutti*), dall'altro la capacità di presentificare la realtà e di dare corpo a fantasmi sonori (da *La signora di tutti* a *Il grande appello*).

La ricca documentazione dei dispositivi sonori attuata da alcuni film degli anni Trenta non si ferma qui, anche lo stesso cinema e persino la stessa televisione sono in scena, valorizzati innanzitutto nella loro dimensione sonora, macchine frankensteiniane in grado non solo di dare voce a un'ombra ma anche di privare una voce di un corpo (come nei doppiaggi di *La voce senza volto*, G. Righelli, 1939) e di intervenire sulla diretta realtà incrociando e sovrapponendo universi visivi e sonori differenti (come nella trasmissione sperimentale di *Mille lire al mese*). E, accanto a tutto ciò, il cinema italiano degli anni Trenta celebra la presenza fittissima di una tecnologia quotidiana di riproduzione e trasmissione sonora, fatta di citofoni, megafoni, interfoni e dittafori che animano e trasformano le coordinate spaziali e temporali della realtà di tutti i giorni (*La segretaria privata*, *Gli uomini, che mascazzoni...* di Camerini del 1932, ecc.).

La forte enfasi posta dal cinema italiano, forse più che altrove, sulla canzone e sul rumore, apre ulteriori spazi di riflessione. Tra la sinfonia futurista di rumori di

O la borsa o la vita e la calda voce discografica di una Miranda alla fine prigioniera della macchina – come vedremo nelle inquadrature finali di *La signora di tutti* – certo cinema italiano degli anni Trenta pare obblighi lo spettatore a confrontarsi costantemente, durante la visione, con dei suoni di macchine, ricordandogli attraverso il rumore – simbolo per eccellenza, del canale, della riproduzione – e la canzone – indizio quasi immediato di un dispositivo meccanico – la costante presenza del meccanismo.

In generale, affiora l'immagine di una tecnologia del suono al servizio dell'uomo, una disponibilità che letteralmente dà voce allo spettatore (con una costante messa in scena, ad esempio, dell'apparato radiofonico nella sua duplice valenza di dispositivo di emissione e di ricezione). Non è quasi mai una tecnologia remota e inaccessibile ma più spesso vicina e disponibile. Questa dimensione protesica della tecnica allusa dai film del periodo porta fino alla creazione di novelli prometei, costruttori di suoni esemplificati in maniera eclatante dal De Sica di *L'uomo che sorride*: in grado di "incastare" la fidanzata opponendole le sue frasi pronunciate opportunamente registrate. Su un altro versante, la presenza di tali dispositivi poi diventa spesso occasione per riflettere sullo statuto e sul potere in sé della tecnologia sonora e di qui dunque del suono filmico: microfoni allusivamente associati all'ombra (*Rubacuori*), provenienza equivoca delle voci (*Darò un milione*) e voci scambiate e doppiate (*La voce senza volto*), a volte confuse dal meccanismo (*T'amerò sempre*, M. Camerini, 1933, o *La telefonista*), altrove nonostante tutto inconfondibili, voci reduplicabili, iterabili, non necessariamente indice di una reale presenza (gli effetti eco di *La signora di tutti*, *Darò un milione* o *L'uomo che sorride*).

La ricorsività di queste macchine sonore non sfugge nemmeno ai contemporanei se – nel suo solito spirito caustico – Leo Longanesi tra le pecche del cinema italiano metteva il fatto che «per rendere moderno un film, i nostri *metteurs en scène* sostituiscono al treno l'aeroplano e al telefono la radio»⁵¹. In realtà, ospitando queste presenze sonore, il cinema permette di ricostruire il sapere diffuso su queste tecnologie, offrendo per esempio un discorso di una certa complessità sulla radio, non semplicemente sfruttata come aggiornamento scenografico ma spesso colta nella sua più intima natura comunicativa e sociale. Soprattutto, mettendo in scena dei suoni registrati tanti film italiani degli anni Trenta riflettono sul suono riprodotto e sulle sue valenze, familiarizzandosi con il portato della rivoluzione sonora.

Mettere in scena i meccanismi di riproduzione e trasmissione del suono significa innanzitutto attuare una costante visualizzazione della tecnologia sonora nelle sue varie problematiche, dall'esperienza alla familiarizzazione con il suono meccanico, dallo svelamento dei suoi meccanismi di funzionamento alla sua pura spettacolarizzazione. Ma fa anche maturare la consapevolezza di una rivoluzione che investe la consistenza stessa del mondo, il mondo delle immagini ma anche quello reale. Significa cominciare a misurarsi con una nuova dimensione e l'installarsi di nuovi sistemi di rappresentazione.

NOTE

¹ G. P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, p. 165. Va detto che il sonoro, come ogni innovazione tecnologica, implica un tale investimento economico che finisce con il penalizzare, contro ogni pretesa democraticità, le cinematografie più deboli (si pensi a quanto sta avvenendo anche oggi con l'introduzione delle nuove tecnologie informatiche nel cinema e al dibattito sul loro potere discriminante nei confronti della produzione). A ciò bisogna aggiungere che Hollywood dimostrò fin da subito di non rinunciare affatto al suo primato, se la MGM nel 1930, prima ancora che fossero inaugurati gli stabilimenti sonori italiani, "rassicurò" il pubblico italiano che da quel momento tutti i suoi film sarebbero stati doppiati nella nostra lingua.

² M. QUARGNOLO (*La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemoni, La Cineteca del Friuli, 1986, pp. 10-13) cita ad esempio *La grande parata* (*The Big Parade*, K. Vidor, 1925), la cui proiezione in Italia era sonorizzata nelle grandi sale da svariati rumori "bellici" riprodotti dai macchinari forniti *ad hoc* dalla casa di distribuzione, e *Ramona* (*id.*, E. Carewe, 1928), accompagnato dall'esecuzione dal vivo di un cantante posto sotto lo schermo in mezzo agli orchestrali.

³ È il caso ad esempio nella stagione 1933-34 di *Treno popolare* (produzione SAFIR), *Il cappello a tre punte* (produzione Lido), *Teresa Confalonieri* (produzione Capitani), *Seconda B* (produzione ICAR), *La signora di tutti* (produzione Novella Film).

⁴ L. FREDDI, *Il cinema*, Roma, L'Arnica, 1949, vol. II, cap. *L'attrezzatura fonica*, pp. 233-239 e cap. *Il Cinefonico*, pp. 253-261.

⁵ «Anno 1930-31: Film italiani realizzati in Italia: 12 di cui uno muto. Anno 1931-32: Film realizzati in Italia: 13, fra i quali un documentario e un lungometraggio. Anno 1932-33: Film italiani realizzati in Italia: 25 e due realizzati all'estero. Anno 1933-34: Film italiani realizzati in Italia: 30 e quattro realizzati all'estero. Ecco ora i dati relativi al graduale sviluppo della produzione italiana negli anni successivi alla creazione della Direzione della Cinematografia: Anno 1935-36: Film realizzati 46, di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 7 versioni estere realizzate in Italia, una versione italiana realizzata all'estero, una versione stereoscopica. Anno 1936-37: Film realizzati 41, di cui 37 film italiani realizzati in Italia, 4 versioni estere realizzate in Italia. Anno 1937-38: Film realizzati 48, di cui 44 film italiani realizzati in Italia, 4 versioni estere realizzate in Italia. Anno 1938-39: Film realizzati 51, di cui 46 film italiani realizzati in Italia, 5 versioni estere realizzate in Italia (Per quest'anno il calcolo si ferma al mese di marzo, all'epoca, cioè in cui lasciai la Direzione per la Cinematografia)»; FREDDI, *Il cinema*, vol. I, pp. 258-259.

⁶ La SASP era sorta nel novembre del 1926 assorbendo l'UCI (Unione Cinematografica Italiana) e annettendo di conseguenza gli stabilimenti romani della Cines; grazie anche alle sovvenzioni della Banca Commerciale Italiana, era arrivata ad accentrare produzione, distribuzione e noleggio, tuttavia le difficoltà finanziarie della società erano state solo parzialmente risollevate, in virtù del grande successo del filone cinematografico dei cosiddetti forzuti, primo tra tutti Bartolomeo Pagano, il Maciste di *Cabiria*. Morto immaturamente Pittaluga, la direzione degli stabilimenti venne affidata all'amministratore Ludovico Toeplitz, affiancato dalla valida direzione artistica di Emilio Cecchi, che riuscirà a mantenere lo standard qualitativo e quantitativo degli studi. Anche ciò ebbe tuttavia breve vita; nel 1932 Toeplitz e Cecchi abbandonarono la Cines, gli studi vennero affittati a singoli produttori e nel 1935 la SASP fu definitivamente liquidata: il noleggio e l'esercizio delle sale passava all'ente parastatale ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche) e gli studi erano ceduti all'ingegnere Carlo Roncoroni che, in seguito a un incendio distruttivo, erigerà sul terreno di via Vejo Cinecittà, ceduta alla sua morte allo Stato italiano (1938). Vd. R. REDÌ, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC, 1991.

⁷ *Primo elenco dei cinematografi che hanno installato apparecchi per films sonori (a tutto il 31 marzo 1930)*, «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», Anno V, 5-6, maggio-giugno 1930, pp. 717-721. Nel 1929 le sale cinematografiche in Italia erano 2405 (R. REDÌ, *Ti parlerò d'amor. Cine-*

ma italiano tra muto e sonoro, Roma, ERI, 1986, p. 11).

⁸ *Elenco delle orchestre notificate a tutto il mese d'aprile 1930*, «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», Anno V, 5-6, maggio-giugno 1930, pp. 541-716. Va detto che la presenza delle orchestre era legata in questo periodo all'attrazione ancora esercitata dall'avanspettacolo nelle sale cinematografiche. Il Fascicolo Sindacati conservato ad esempio presso l'Archivio di Stato di Milano (Fondo Gabinetto di Prefettura di Milano) documenta le alterne vicende vissute dalle orchestre milanesi in questo periodo, con da un lato la riduzione a causa del cinema sonoro della metà delle orchestre (600 orchestrali su 1500 divenuti disoccupati), dall'altro il definitivo precipitare della situazione nel 1934, con il licenziamento massiccio dovuto – si dice – alla soppressione degli spettacoli di varietà, alla crisi inarrestabile del teatro e al successo delle radiotrasmissioni.

⁹ *Secondo elenco dei cinematografi che hanno installato apparecchi per films sonori (31 marzo-31 dicembre 1930)*, «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», Anno VI, 1, gennaio 1931, pp. 79-80. Gli ultimi dati, relativi al novembre 1931, informano di complessive 275 sale attrezzate per il sonoro, vd. *Terzo elenco dei cinematografi che hanno installato apparecchi per films sonori (31 dicembre 1930-31 luglio 1931)*, «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», Anno VI, 7-8, luglio-agosto 1931, pp. 1255-1257; *Quarto elenco dei cinematografi che hanno installato apparecchi per films sonori (31 luglio-15 novembre 1931)*, «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», Anno VI, 12, dicembre 1931, pp. 1870-1872.

¹⁰ Annuncio pubblicitario *Ikophon Zeiss Ikon*, «Kinema», II, settembre 1930, p. 2.

¹¹ Questa storia è riccamente documentata da editoriali, provvedimenti e dati riportati nel mensile «Bollettino della Società Italiana degli Autori ed Editori», in particolare negli anni 1930-1931.

¹² M. MORASSO, *La nuova arma: la macchina*, Torino, Bocca, 1908, p. 72.

¹³ Per un'analisi approfondita del film e del contesto mediale cui fa riferimento vd. P. VALENTINI, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

¹⁴ ISTAT, *Annuario statistico italiano*, 3ª serie, vol. III, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1929, pp. 166-169. I dati rilevano lo stato al 15 ottobre 1927.

¹⁵ Vd. SIAE, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933*, Bologna, Stabilimenti tipografici riuniti, 1935.

¹⁶ Nennella (Leda Gys) vive da sola in un appartamento al Vomero, si mantiene lavorando presso una ditta di confezioni di moda, dove intrattiene spesso le colleghe con danze e canti a dispetto della padrona che, indispettita, la coinvolge nel lavoro per l'artista di varietà Paquita (Pina Piovani) dalle molte pretese e verso cui Nennella nutre subito molta ostilità. A casa la giovane scopre l'amore nel vicino, il pittore Marcello Mari (Silvio Orsini) e i due, con una coppia di amici, iniziano a frequentarsi e corteggiarsi, in pranzi a Posillipo, passeggiate sul lungomare e gite fuori porta, spesso turbate tuttavia dalla folle gelosia di Nennella. Effettivamente è chiamato a fare i manifesti per la rivista di Paquita proprio Marcello, che la donna fa capitolare dopo un assiduo corteggiamento. Pentito della scappatella, Marcello ritorna da Nennella, ma durante un veglione di carnevale animato dai canti e le danze della ragazza mascherata da Pulcinella, tra cui l'esecuzione della canzone *Napule...e niente cchiù!...*, Nennella scopre tutto e scappa. Contattata da alcuni produttori, decide di lanciarsi nel mondo della rivista e migra a Milano dove ottiene un enorme successo con la nuova identità di Lucciola. Alla fine si ritroverà a recitare in uno spettacolo a Napoli insieme a Paquita: il pubblico la acclamerà "vincitrice" e la presenza di Marcello in sala segnerà anche il trionfo dell'amore. L'epilogo mostra i fiori d'arancio e l'acclamazione di amici e vicini sotto le finestre dell'appartamento dei due ragazzi.

¹⁷ Piedigrotta effettivamente è ormai in crisi nel 1928, oppressa da ingerenze del regime (dirette o attraverso i dopolavori) e interventi privati (come l'azione di un gruppo di industriali che proprio nel 1928 forzarono la spettacolarità dell'evento, con luminarie, decorazioni, ecc.) ed è destinata a capitolare tra il 1932 e il 1933, quando prevarrà l'asservimento alle esigenze della politica (le forti pressioni perché i carri rappresentino la città moderna, operosa, ecc.) e alle logiche del *business* (come il proliferare di concorsi collegati alla manifestazione – dal migliore film alla trattoria più buona – e supportati da editoria e giornali). Vd. F. MANCINI, P. GARGANO, *Piedigrotta: nel segno della tradizione. I luogbi, le feste, le tradizioni*, Napoli, Guida, 1991.

¹⁸ La Compagnia Fonografica Napoletana – dal 1911 Fonotype – aveva inaugurato di fatto il mercato discografico, soprattutto con l'incisione di brani d'opera eseguiti da grandi tenori.

¹⁹ Cfr. P. ORTOLEVA, *Mass media. Nascita e industrializzazione*, Firenze, Giunti, 1995.

²⁰ Va ricordato che il film di Perego, come spesso i film napoletani – si pensi alle esperienze della Dora Film –, offriva un vero e proprio *karaoke*, dato che nella scena del canto di Leda Gys sulla parte inferiore dell'inquadratura compariva il testo della canzone.

²¹ A. G. BRAGAGLIA, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 18.

²² Si veda tra l'altro AA.VV., *Anni Venti. La nascita dell'abito moderno*, Firenze, Centro Di, 1991.

²³ La copertina del citato *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933*, presenta infatti un palco all'aperto tra le case, sopra i tre modelli femminili della sciantosa da operetta, la *cocotte* da rivista e la diva drammatica si trovano racchiusi su questa specie di Ring tra la maschera di Pulcinella e il calciatore.

²⁴ La moda della sonorizzazione con l'esempio internazionale di *Aurora (Sunrise: A Song of Two Humans)*, F. Murnau, distribuito nel 1927 con partitura di Hugo Riesenfeld) era stata seguita in Italia anche da *Antonio di Padova, il santo dei miracoli* (G. Antamoro, 1930-1931), sonorizzato con sistema della ditta Diapason di Milano con le musiche di Francesco Catalani d'Abruzzo e stigmatizzato come prova di un persistente «cinematografo schiavo della didascalia» (R. QUATTROCCHI, «Kines», 12 aprile 1931).

²⁵ Ciò avviene a più riprese, ma emblematicamente, ad esempio, in alcune scene per strada, dove la musica si abbassa, per lasciare il posto al frastuono del traffico e al brusio dei passanti, proprio in una situazione in cui, data l'assenza di reale sviluppo drammatico, la sua funzione di legato sonoro avrebbe dovuto essere primaria. *Rotaie* racconta le traversie di due innamorati che, decisi a suicidarsi per la mancanza di un lavoro si ricredono per il ritrovamento fortuito di un capitale. Dopo aver vissuto sontuosamente e dilapidato il patrimonio, decideranno di tornare a casa e impiegarsi in fabbrica ritrovando l'amore e l'integrità.

²⁶ Anche in questo caso l'impulso era stato offerto dall'esempio straniero, che aveva permesso anche in Italia di rivedere nei primi anni Trenta in edizione sonorizzata *I Nibelunghi (Die Nibelungen)*, F. Lang, 1924) o *Ben Hur* (*id.*, F. Niblo, 1925).

²⁷ Lucia (Dria Paola) e Enrico (Elio Steiner), giovane musicista avviato al successo, si amano e lui le dedica una canzone destinata a disco di grande successo. Un giorno Lucia riceve un telegramma e accorre al capezzale della madre che tuttavia è già spirata; qui apprende dalla governante (Mercedes Brignone) che la madre è morta di parto. Lucia decide quindi di occuparsi del bimbo fingendo che sia suo figlio anche con Enrico che dunque disperato l'abbandona e parte in tournée; la ragazza torna a Roma e trova lavoro in un'impresa produttrice di dischi. Dopo due anni il padre del bambino (Camillo Pilotto), cui è morta la moglie inferma e che ha conquistato una buona posizione, torna a farsi vivo e reclama il figlio; Lucia affronterà il dolore della perdita del bambino che ha accudito come madre ma ritroverà l'amore di Enrico che, rientrato anch'egli a Roma e saputa la verità chiederà a Lucia di perdonarlo e sposarlo.

²⁸ Si veda ad esempio il giudizio espresso da Mario Quargnolo: «dal punto di vista del repertorio sonoro il film poteva esibire le campane di Roma, i vagiti di un neonato, diverse canzoni (tra cui *Solo per te, Lucia*), ma il pezzo forte era costituito dal rumore di un treno che sferragliando e fischiano attraversava una galleria»; QUARGNOLO, *La parola ripudiata*, cit., p. 18.

²⁹ A. BLASETTI, *Servizio di turno*, «Cinematografo», 30 ottobre 1930; vd. anche E. GIOVANNETTI, «Il Giornale d'Italia», 9 ottobre 1930.

³⁰ Emblematico l'*incipit* del film, una lunga sequenza sulle colline romane in cui gli amici festeggiano i promettenti successi nella carriera musicale di Enrico e il suo amore per Lucia. In tale sequenza, infatti, risalta con efficacia la funzionalità del dosaggio degli elementi sonori, in particolare quando le insinuazioni e le malignità della rivale Anna vengono contrappuntate e spesso zittite dal clamore, le risate e gli applausi degli amici; poco dopo, il tono colloquiale e occasionale dei dialoghi è rappresentato emblematicamente dalle schermaglie e le fantasticherie dei due innamorati, in una scena tra l'altro che, con non poche difficoltà realizzative soprattutto per la ripresa sonora, li vede dialogare arrampicati in cima a un albero.

³¹ Si pensi al modo in cui è mostrata in scena la camera ammobiliata in cui vive Lucia, il cui carattere genuinamente popolare più che allo squallore visivo è delegato alla ricchezza dell'ambiente sonoro, con i canti, le voci provenienti dai palazzi antistanti e dal cortile e quelle sottili pareti sulle quali basta bussare perché la buona padrona di casa accorra. Sull'introduzione della "cuffia" vd. ANON., *L'attività della Cines*, «Kinema», II, luglio-agosto 1930, pp. 71-76.

³² Si veda, ad esempio, dopo che si sono lasciati, il montaggio parallelo tra lo sconforto di Enrico nella sala d'incisione in cui sta registrando la canzone *Solo per te, Lucia* e il lento ritorno a casa per le vie di Roma della ragazza.

³³ Nell'*incipit* è presente ad esempio l'impiego di contrappunti in chiave comico-ironica, come il suono della trombetta che interviene ridimensionandoli i seriosi ringraziamenti di Enrico o l'utilizzo frequentissimo delle inquadrature di reazione, che mostrano l'effetto sul volto delle parole altrui.

³⁴ La sequenza della notizia della morte della madre è costruita su tre scene: il rientro a casa di Lucia e la lettura del telegramma, le rotaie su cui corre sferragliando il treno che la porterà a casa della madre, e infine l'arrivo qui dove la governante le rivela della recente nascita del fratellino.

³⁵ Pietro Gadda (Daniele Crespi), direttore d'orchestra, conduce una vita mondana tra hotel di lusso e tabarin ma quando viene abbandonato dalla propria amante (Venera Alexandrescu) decide di suicidarsi. È distolto dal suo proposito da un bambino che sta per essere travolto da un camion e che egli salva. L'avvenimento viene vissuto dall'uomo come un segno del destino e, affiancato dalla fiducia di una giovane e brava ragazza conosciuta per caso (Lya Franca), il maestro si butterà nel lavoro ottenendo infine, in un trionfale concerto finale, il successo e l'amore.

³⁶ Si veda ad esempio la scena del tentato suicidio del maestro Gadda, tutta giocata su complessi effetti visivi e sonori, soprattutto nell'ultima parte quando l'uomo salva il bambino che rischia di essere investito da una camionetta.

³⁷ Va ricordato che la sequenza del concerto prosegue con l'*ouverture* della sinfonia *Osanna* dello stesso Escobar, sulla quale invece sono mostrate le varie immagini delle reazioni del pubblico, sempre più coinvolto e trascinato; nel climax drammatico di tale esecuzione scoppia infine un temporale che fracassando alcune finestre porta il pubblico ormai fuori di sé a un panico irrefrenabile, che solo il maestro riuscirà a placare, mettendosi all'organo e richiamando con tali note alla ragione gli animi eccitati.

³⁸ D. CRAFTON, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, New York, Simon & Schuster, 1997, p. 23.

³⁹ E. GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, Milano, Sandron, 1930, p. 191.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 185-186, mio corsivo.

⁴¹ *Ivi*, p. 192.

⁴² GEC., *I "muti" che parlano*, «Radiocorriere», VII, 42, 17-24 ottobre 1931, p. 30.

⁴³ «Radiocorriere», VII, 5, 31 gennaio-7 febbraio 1931, p. 49.

⁴⁴ ANON., *Artisti al microfono*, «Radiocorriere», VII, 46, 14-21 novembre 1931, p. 14.

⁴⁵ GEC., *I "muti" che parlano*, cit.

⁴⁶ GEC., *Divi al microfono*, «Radiocorriere», VII, 22, 30 maggio-6 giugno 1931, p. 16.

⁴⁷ *Radio Italiana. Anno XV del 1936*, è il documentario LUCE commissionato dall'EIAR a scopo promozionale. Esso è ripreso in modo quasi letterale nella seconda parte di *Ecco la radio!* per la cui analisi rimando a § 7.2.3.

⁴⁸ Le due pellicole sono realizzate grazie all'intervento di una ditta importatrice di apparecchi ricevitori interessata a reclamizzare attraverso il film l'ultimo modello prodotto, la Crossley Radio SIARE tipo 431 a 6 valvole; vd. «Radiocorriere», XIII, 6, 1937, p. 17.

⁴⁹ La pubblicità appare a più riprese nel 1931 sul «Radiocorriere», immediatamente a fianco delle pagine di programmazione radiofonica.

⁵⁰ G. MIRACOLO, *Il film sonoro*, «Comœdia», XI, 7, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 21-22.

⁵¹ L. LONGANESI, *Kodak*, «L'Italiano», 12-13, 15 ottobre 1928, p. 1, ora in *Sull'Omnibus di Longanesi*, a cura di F. BOLZONI, Roma, CSC, 1996, p. 11.

UNA TEORIA DEL SUONO MECCANICO

Lo studio concreto del passaggio al sonoro impone di valutare, al di là degli strali critici e delle polemiche teoriche piuttosto omogenee tra un paese e l'altro, i punti caldi, per così dire, della teoria, la rilevanza maggiore di certi aspetti o il ricorrere di determinate preoccupazioni e strategie.

L'Italia rappresenta un caso emblematico e il passaggio al sonoro assume innanzitutto nella teoria delle coordinate molto particolari. Qui, per lo meno nei primi anni Trenta, è possibile parlare di una *teoria del suono meccanico*. Non nell'elaborazione di un'estetica del suono filmico – praticamente inesistente, se si eccettuano gli influssi dell'a-sincronismo sovietico – ma nella riflessione sul portato del suono meccanicamente riprodotto e della rivoluzione sonora in sé va ricercata la specificità della posizione critica e teorica italiana in materia di sonoro cinematografico: maturata, in alcuni casi, come opposizione al sonoro, questa attenzione alla compromissione del suono con la “macchina” fonda d'altronde un'inusitata e tutta moderna consapevolezza dei caratteri effettivi del suono filmico, della nuova dimensione dell'ascolto e del rapporto ambiguo che esso intrattiene con le immagini. Si tratta di una riflessione sparsa e trasversale sul suono meccanico, che coinvolge alcuni testi teorici ben noti (come l'intervento di Luigi Pirandello), contributi spesso velocemente liquidati (come il saggio fondamentale di Eugenio Giovannetti), posizioni teoriche maturate in ambito radiofonico, ma nel dialogo con il cinema e facilmente disponibili ad esso (come l'attività saggistica di Enrico Rocca), e infine parabole personali e professionali che portano a travasare sapere e competenze tra i diversi ambiti mediali.

Questa “teoria” ha uno spiccato carattere intermediale e compenetra in particolare i territori di radio e cinema, dove sono spesso in corso analoghi dibattiti e medesimi protagonisti, confermando il ruolo importante della radiofonia nello spingere anche il cinema su nuove direttrici. Spesso infatti proprio nelle posizioni teoriche sulla radio si trovano enunciate quelle concezioni sul suono ma anche quelle strategie discorsive e quelle sperimentazioni linguistiche che, nonostante tanto astio a livello teorico, verranno facilmente e velocemente naturalizzate dalla prassi cinematografica del tempo. La definizione di teoria del suono meccanico vuole proprio evi-

denziare come per molti teorici italiani dell'epoca, radio, cinema e fonografo siano spesso un tutt'uno, e lo siano in quanto è la riproduzione sonora prima che il singolo suono, filmico, radiofonico o discografico, a essere veramente al centro della discussione.

2.1. *La rivoluzione sonora nella riflessione italiana*

Più che una teoria sul sonoro, dunque, in Italia si impone anche se sotterranea una certa teorizzazione – per sfruttare la terminologia di Eugenio Giovannetti – sulla *meccanicità* del suono, ossia l'attenzione, in alcuni casi l'apertura o la semplice curiosità che viene manifestata nei confronti del carattere riprodotto del suono e del suo statuto compromesso con la macchina. Gli effetti non sono di poco conto. Rispetto alla sterile controversia circa l'*introduzione* del sonoro filmico, il panorama teorico italiano appare innanzitutto dominato dal dibattito sulla *rivoluzione* del suono, sulla radicale trasformazione apportata dai nuovi sistemi di riproduzione, di duplicazione meccanica e di trasmissione a distanza che vedono ora al centro la dimensione sonora. Come si è anticipato, questo porta a una teorizzazione che si muove su vari ambiti; non si ghetizza sul suono filmico ma capisce la necessità di allargare alle analoghe problematiche del suono radiofonico, fonografico, telefonico ecc.

Una delle particolarità della “via italiana” al sonoro è infatti la lucida consapevolezza di come l'avvento del suono filmico comporti innanzitutto il confronto con una nuova tecnologia; così, ad esempio, anche le recensioni di Filippo Sacchi per «Il Corriere della sera», che si muovono nel solco della critica classica, con una forte enfasi sugli aspetti narrativi e sulle strategie visive del film, non trascurano mai, nell'ultima parte, di valutare le caratteristiche non del suono bensì proprio della registrazione sonora, elogiando, ma soprattutto nominando e chiamando quasi, potremmo dire, allo statuto d'autore i tecnici che l'hanno ottenuta. Così, già in *La canzone dell'amore*, «si ha un'idea consolante della rapidità con la quale i nostri “maestri del suono” come li chiamano negli *ateliers* tedeschi, cioè i tecnici che hanno il maneggio delicatissimo degli apparati di registrazione (in questo caso Cavazzuti, Paris e Trento [*sic!*: Trentino]) si sono impadroniti del difficile mezzo»¹. La focalizzazione di questo aspetto – si vedrà – attraversa tutto il territorio, dalla prassi filmica alle teorie cinematografiche, estendendosi anche oltre il mondo strettamente cinematografico, per caratterizzare in generale la riflessione sul nuovo panorama mediale.

Ne deriva una teoria che si misura con la tecnologia in modo meno banale che il tradizionale confronto arte/industria o tecnica/creatività e un approccio che porta in primo piano non tanto l'interesse per le tipologie o la gerarchia tra suoni – quei distinguo tra parola, musica, rumori su cui inizia a fondarsi l'estetica del sonoro – ma una serie di interrogativi sulla natura e lo statuto del suono in sé, sulle sue caratteristiche, in una parola sulla *sonorità* prima che sul suono filmico. Questo com-

porterà una grande sensibilità alla materia sonora sia nelle riflessioni e che nella prassi italiana e, come si vedrà nella seconda parte dello studio, sarà alla radice dell'attenzione ai rumori nella loro matericità, così come alla concretezza della musica e ancora alla corporeità della voce.

2.1.1. *Tracce di teoria del sonoro in Italia*

Prima di avventurarsi sul terreno del suono meccanico, occorre forse fare qualche precisazione sullo stato della teoria in Italia agli albori del sonoro e sul suo orientamento generale in materia di sonoro filmico. Si può subito dire che anche in Italia si assiste a quello che Christian Metz considerava un «paradosso del cinema sonoro» ossia la mancata modificazione dell'assetto teorico, per cui «i film parlavano ma si parlava di essi come se non parlassero»². Gli esempi sarebbero molteplici, a partire dalle recensioni ai film imperniati sui valori plastici e ritmici in totale oblio delle risorse acustiche (se non per lamentare un eccesso di verbosità), quali le si ritrova sostanzialmente in tutte le critiche, anche le più approfondite, dalle caustiche invettive di Leo Longanesi su «L'Italiano» alle rapide pennellate di Mario Gromo per «La Stampa»³, fino a Alberto Consiglio che ancora nel 1936 in *Cinema: arte o linguaggio* affronta la natura della “nuova arte” prescindendo completamente dalla non più neonata dimensione sonora⁴.

L'avvento del sonoro alterna ottimistici entusiasmi a ferali pessimismi. Mentre la posizione favorevole al film sonoro e soprattutto parlato resta sostanzialmente minoritaria, anche in virtù di un'adesione al sonoro spesso istintiva e poco motivata⁵, molto più compatte sono le voci che si levano a tentare di limitare il diffondersi dell'innovazione tecnologica: la teoria sul sonoro dei primi anni è dunque innanzitutto una teoria *contro* il sonoro.

Anche in Italia, l'introduzione del suono, infatti, è a lungo boicottata, sostanzialmente vissuta come un atto di forza dell'industria, che rischiava di incrinare i traguardi espressivi raggiunti dal cinema muto e la sua definitiva e recente attestazione come arte. Gli argomenti che ritornano nelle polemiche italiane contro il sonoro sono infatti quelli comuni a tutto l'ambiente cinematografico internazionale: da un lato l'ostilità al sonoro è legittimata dalla paura per l'invadenza di un nuovo fattore economico, che rischiava di annullare le ragioni dell'arte in nome di quelle dell'industria, come ritenevano Jean Renoir o Marcel L'Herbier in Francia e Luigi Chiari in Italia. Da una diversa prospettiva, il no al sonoro era poi motivato dalla competitività che si instaurava con il teatro, da cui il cinema era sempre stato distinto, secondo alcuni – come lo stesso Louis Lumière, René Clair, o Luigi Pirandello e Emilio Cecchi in Italia – solo dal primato concesso al visivo, data l'assenza del linguaggio verbale: le complesse risorse che il dinamismo dell'immagine e il montaggio offrivano si trovavano ora minacciate dalla necessità di non rendere ulteriormente difficoltosa la registrazione acustica e sembravano spingere nuovamente il ci-

nema nelle braccia del teatro. Infine, come molti da Charlie Chaplin, a Sergej Ejzenštejn, da Anton Giulio Bragaglia e Ettore Margadonna a Alberto Cecchi ammonivano, il sonoro poneva una forte limitazione all'universalità linguistica del cinema muto, opponendo il particolarismo delle lingue a quell'«esperanto visivo» con cui allora spesso si identificava il linguaggio cinematografico⁶. Una somma di preoccupazioni sintetizzate con chiarezza da Emilio Cecchi:

La richiesta sfrenata, la concorrenza, il progresso meccanico, la possibilità d'inserire sul film, anche in maniera puramente estrinseca, un commento melodico, gli inconvenienti del "parlato" hanno condotto al punto che nel maggior numero dei casi, non abbiamo più film, nemmeno d'intenzione; ma trascrizioni fotografiche di commedie o drammi teatrali e musicali⁷.

L'intento di questo studio, va ripetuto, non è quello di fare una disanima di tutte le posizioni critiche, certo individualizzate e particolari anche in Italia; ma al contrario di ravvisare quell'humus comune, quello sfondo su cui si stagliano però anche alcune voci, esaminate nel corso del capitolo, che solo la patina del tempo ha reso minoritarie e che lette più da vicino rivelano un portato molto forte di novità.

La teoria cinematografica anche in Italia vive innanzitutto sull'antitesi tra parola e immagine:

Noi futuristi proponiamo quindi oggi:

1) Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo, e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati di animo, ma spostate significativamente⁸.

E tale contrapposizione si tradurrà in a-sincronismo sul finire degli anni Trenta, quando Umberto Barbaro e Luigi Chiarini, ricollegandosi esplicitamente alla tradizione sovietica, riporteranno in auge con un certo anacronismo i precetti sull'economia del dialogo, sull'uso selettivo dei rumori, sulla contrapposizione tra piano acustico e visivo e in genere su una certa freddezza nei confronti della parola⁹.

Una teoria sostanzialmente orientata contro il sonoro non è certo una rarità all'epoca e va inquadrata in quel generale clima di prevenzione al suono che pervade pressoché tutto l'ambiente cinematografico internazionale e che ha anche una sua valenza costruttiva. L'atteggiamento ipercritico facilita l'individuazione di alcuni nodi cruciali e alcuni "rischi" per il cinema. Le opposizioni e gli ostacoli posti all'ingresso del suono, infatti, sono innanzitutto sintomo della percezione della crisi in cui veniva posta tutta un'estetica elaborata attorno al cinema muto e tentativo di garantire la sua estrema, disperata, sopravvivenza. Le forti limitazioni spesso imposte all'impiego della nuova tecnologia nascono, più che da volontà censoria, dal tentativo di confermare quei principi estetici e quei canoni espressivi su cui era stato fondato il cinema muto e che il sonoro, sia per motivazioni occasionali, legate alla sua "immaturità" tecnica, che per motivi più sostanziali, come il primato che acquisiva-

no l'intreccio romanzesco e il dialogo, sembrano minacciare. Una prova empirica di ciò è offerta dal fatto che, come negli altri paesi europei, queste "disposizioni" teoriche contro il sonoro di fatto non trovano poi quasi mai concreta applicazione: l'Italia non sembra giungere nemmeno agli usi stilizzati e gli arditi contrappunti sonori dei film di René Clair, rivelando un'immediata capacità di adeguamento alle condizioni mutate e alle nuove strategie espressive imposte dall'uso del sonoro. Dall'altro lato, nemmeno sul fronte teorico questi dettami sono poi così "dirigisti", e non pregiudicano un tono conciliante nei confronti della prassi filmica dell'epoca; così ad esempio Mario Gromo commenta divertito l'uscita di *La segretaria privata*: «Teatro filmato, anzi teatrino filmato, piacevole garbato senza grandi pretese; la direzione dell'Alessandrini è accurata; la recitazione vivace, e sovente spassosa. [...] nel secondo tempo si potrebbe telefonare un po' meno; in complesso, della diligenza ordinaria amministrazione»¹⁰.

Secondariamente, anche in Italia – altro tratto caratteristico del dibattito spesso connesso al precedente – l'approccio critico e teorico al suono viene spesso modulandosi sulla dicotomia film parlato/film sonoro: negli scritti della transizione si trovano spesso contrapposti, da un lato, un modello di sonorità filmica prevalentemente musicale o rumoristica, sostanzialmente ben accetta, dall'altro la verbosità di alcune pellicole da rigettare senza indugio. Un modo di etichettare talmente diffuso che persino Eugenio Giovannetti – il cui entusiasmo per il suono sarà approfondito tra breve – arrivava a dichiarare: «L'avvenire della nuova film non è dunque tanto nella parola che servirà solo agli scopi commerciali del *reportage* o della divulgazione economica del teatro»¹¹. Anche l'Italia all'avvento del sonoro non sfugge a questa illusoria opposizione, che schiera in fondo in maniera radicale l'autonomia del visivo contro le rivendicazioni del sonoro; questa differenziazione, infatti, che dura l'arco dei pochi mesi immediatamente successivi all'avvento del sonoro, diventa centrale in alcuni teorici per organizzare la propria opposizione al dialogo, de-problematizzando il sonoro e facendone innanzitutto uno strumento di indiretta attestazione del cinema muto e della sua "specificità". Ma diventa anche, per altri, un modo per rifiutare di appiattare la rivoluzione sonora sulla dimensione concettuale del verbale, indagando invece più a fondo l'universo della sonorità.

Per completare questa panoramica molto essenziale sull'orientamento della critica italiana del periodo, si può concludere con qualche primo piano più approfondito che, al di là dei precetti, rende anche l'atmosfera della riflessione teorica di quegli anni.

Ettore Maria Margadonna, intellettuale milanese dalle frequenti sortite in campo cinematografico, può indubbiamente essere assunto come figura simbolo di un certo tipo di atteggiamento nei confronti del parlato. Protagonista significativo di questo periodo e per certi versi allineato alle posizioni internazionali, nei suoi interventi Margadonna adotta, infatti, quegli stessi argomenti che caratterizzano il dibattito europeo e americano contro il film parlato, «un ibrido dove qualcosa di superfluo da una parte e di mancante dall'altro provoca una particolare forma di fa-

studio»¹². Preoccupato dalla crisi dell'internazionalità del film, dalla competitività instaurata con il teatro e il rischio di rallentamento dell'azione, dall'asservimento alle sole logiche economiche, Margadonna approda su posizioni sempre più diffuse in Italia – e che avrebbero trovato infine celebre sintesi nelle indicazioni di Rudolf Arnheim, amplificate da Barbaro e Chiarini – quali l'enfasi sulla necessaria «povertà dei mezzi», la conseguente rarefazione nell'uso della «parola [che] serve poco», e infine il riconoscimento ostinato di due tipi di cinema, il «cinema – cinema» di preservata vocazione internazionale e il «cinema – spettacolo» o «cinedramma», rappresentato da melodrammi, drammi e operette peculiarmente cinematografiche ma di cui comunque si continuerà a sostenere che «non è cinema, ma è uno spettacolo riuscito»¹³.

Sul fronte opposto, tra i sostenitori a oltranza del cinema parlante, a prezzo di una certa ingenuità, trovano posto gli stessi argomenti che anche all'estero animano il sostegno al sonoro e alla parola. Come nei celebri manifesti di Marcel Pagnol, anche in Italia l'appoggio al sonoro passa attraverso il mito della verità del suono e del potenziamento del visivo¹⁴. Tra i vari contributi, si può almeno citare un intervento di Ettore Petrolini, che solo con il parlato dichiara finalmente nato il cinematografo e definisce «il film sonoro un'arte più compiuta che segna la morte dell'artificio» e che esorta finalmente «ad essere veri»¹⁵.

L'Italia, tuttavia, presenta anche un quadro teorico decisamente singolare. Peculiare all'ambito italiano è indubbiamente la sua assenza di posizioni forti nei confronti del sonoro; anche a uno sguardo globale, non emerge nell'area italiana nessun contributo teorico veramente saliente, che in qualche modo animi il dibattito e porti tutti a prendere posizione, come per esempio avveniva in Unione Sovietica o in Francia. L'unica eccezione è rappresentata dal noto intervento di Luigi Pirandello che, con alcune argomentazioni indubbiamente suggestive, nel 1929 bollò il parlato come il «vanitoso pavone» di Esopo che «aprì la bocca per fare udire la sua voce e fece ridere tutti»¹⁶. La posizione di Pirandello, proprio per il carattere singolare dei suoi argomenti, distanti dalle sterili critiche sulla fine del teatro o la morte del cinema, e per la risonanza dei suoi interventi, che riecheggia anche dalle pagine dei quotidiani, merita – come si vedrà – di essere approfondita; tuttavia, nonostante la sua notorietà, l'intervento non ebbe praticamente eco, rimase un episodio isolato di cui ci si limitò in pochi casi a rilevare l'autorità senza minimamente problematizzarne o discuterne i termini.

Una sola apparente eccezione, su cui si conclude questa veloce rassegna sui fondamenti della teoria del suono in Italia, prima di passare alla teoria del suono meccanico, è rappresentata da Anton Giulio Bragaglia, che tempestivamente, quando ancora non si era potuto vedere in Italia alcun film sonoro, nel 1930 dà alle stampe un intervento dedicato completamente al film sonoro e che acquista indubbiamente una certa notorietà. Anche qui si ritrovano gli argomenti tradizionali: le lagnanze contro le direttrici degli «alti papaveri dell'industria americana» e «l'onnipotente dollaro»; la condanna del film parlante in cui «ogni tentativo di trasposizione musi-

cale dell'emozione ottica invece finisce, e torniamo ad essere ridotti, come nel teatro animato, ai suoni della realtà»; la «babele delle lingue» che si sostituisce all'«esperanto cinematografico»¹⁷.

Bragaglia conferma tuttavia, per lo meno nell'impostazione strutturale, quanto detto fin qui: l'opera è in realtà una disanima meticolosa delle principali posizioni teoriche sul sonoro, caratterizzata soprattutto da prudenza e da un'ambigua cautela tra una rivoluzione ormai in atto e la difficoltà a fronteggiarla. In questo senso rende bene il clima italiano del periodo, in cui l'utopia di una nuova sfida e possibilità data alla cinematografia italiana si scontra con l'amara consapevolezza delle «condizioni nelle quali ci troviamo noi in Italia» viste le difficoltà economiche non solo della produzione ma dell'esercizio, e dove la consapevolezza che «il film parlato è qui per restare» convive con la nostalgia per l'arte visiva¹⁸. Una schizofrenia, dettata dalla coscienza che «le verità estetiche oggi si fanno capricciose, relative assai a momentanei entusiasmi»¹⁹, che investe anche il piano teorico. Così, dopo aver spesso citato l'entusiasmo del gruppo futurista, la parte finale di *Il film sonoro* è dedicata a una critica, o meglio alla lettura, dell'intervento caustico di Pirandello: è sintomatico, infatti, che l'autore non ne affronti assolutamente il nucleo teorico, accettato nella sua sostanza, ma si limiti a rimproverare al letterato siciliano di non aver esteso tali sue idee al teatro²⁰.

Sembra dunque vi sia da parte della critica e della teoria italiana una vera e propria reticenza al dibattito sul sonoro, una prudenza – come dichiara esplicitamente Bragaglia – che porta al rifiuto di elaborare una compiuta teoria sul sonoro, alla lontananza da manifesti e dichiarazioni programmatiche, alla difficoltà, in una parola, di andare oltre le semplici profezie o invettive per spingersi verso un'estetica del sonoro, e piuttosto una tendenza molto forte alla divulgazione imparziale di prospettive anche contrastanti.

Ne deriva che il dato singolare dell'ambito italiano è innanzitutto una, questa sì straordinaria, vocazione alla divulgazione. Anche se apparentemente non sembra svilupparsi una «via italiana» al sonoro, è indubbio che in non molti altri paesi si sia verificata una così notevole tendenza a sistematizzare e diffondere i contributi non solo nazionali sul sonoro, attestando, come si è detto, l'identità italiana della teoria sul principio – come sosterrà Luigi Chiarini – che «un impiego in senso estetico del suono non può essere basato altro che sull'a-sincronismo»²¹. La spinta al ridimensionamento del linguaggio verbale e in ogni caso all'utilizzo contrappuntistico, ossia non sincronizzato, del suono con l'immagine si impone infatti sia direttamente, attraverso ad esempio Rudolf Arnheim che, in Italia da tempo, vi pubblicherà il suo saggio *Nuovo Laocoonte*, in cui definiva il parlato una «forma ibrida» destinata a breve vita e che presto avrebbe lasciato nuovamente il posto al film muto²²; sia indirettamente, a partire soprattutto dalle traduzioni diffuse dei testi di Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pudovkin, ma anche dal successo dei film di René Clair che vivevano su un uso molto stilizzato del sonoro.

Trarre delle conclusioni sulla qualità della teoria sul sonoro italiana può sem-

brare a questo punto estremamente problematico, tuttavia ritornando all'ipotesi di partenza si vuole ricordare che in generale, in linea con ciò che è riscontrabile a livello internazionale, è indubbio che proprio l'ostilità al sonoro si sia rivelata sulla distanza come più propositiva, perché più acuta nella sua analisi, meno accecata dai facili entusiasmi in cui cadevano i sostenitori e dunque in grado di avvicinarsi, con il suo approccio problematico, alla natura e al reale portato innovativo del suono filmico. Allo stesso tempo, questo scenario – come si vedrà – rende abbastanza vano cercare, come è possibile fare in Francia o in Unione Sovietica, gli effetti delle teorie cinematografiche sulla prassi filmica dell'epoca²³ e porta a rintracciare i segnali di novità altrove: nelle riflessioni maturate in altri contesti teorici così come in discussioni solo apparentemente liminali. In Italia è ai margini della teoria propriamente cinematografica – nei dibattiti sul teatro, nelle riflessioni sul nuovo panorama delle arti, nelle prime teorizzazioni radiofoniche, nelle considerazioni di uomini interessati più alla prassi che alla speculazione teorica – è ai lati dello scenario che si è appena delineato che sembra fervere una riflessione più acuta e sottile, che si interroga “a monte” sulla meccanicità del suono. Come emergerà efficacemente in Pirandello e Giovannetti, molti dei contributi a prima vista occasionali o solo tangenzialmente interessati al suono filmico rivelano a una lettura più approfondita una acutezza straordinaria nel cogliere alla radice i nodi cruciali del cinema sonoro: la reale competitività tra suono e immagine, tra esperienza acustica e esperienza visiva; il carattere riprodotto del suono filmico e la sua congenita manipolazione, a partire dalla sua contaminazione con la macchina; o ancora la concorrenza ingaggiata con altre arti, prima fra tutte il teatro, e per certi versi la messa in crisi del concetto stesso di specificità. Non deviata dall'ossessione per un'estetica sonora, l'Italia coglie bene la natura del suono.

2.1.2. *Il ritardo della critica italiana?*

Prima di procedere, è opportuno completare il quadro dell'Italia del periodo, ricordando qualche dato che aiuta a comprendere meglio perché, come si è visto, la teoria italiana non sembra in grado di indicare chiaramente la strada al nuovo cinema sonoro e a lungo avrà difficoltà a muovere i passi in direzione di un'estetica del sonoro.

La reticenza della critica e della teoria italiana è dovuta certo alla volontà di non ostacolare in alcun modo la recente fortuna della cinematografia nazionale, indissociabile dal portato di novità del suono e dalle innovative condizioni produttive che esso aveva più o meno direttamente determinato; tuttavia, allo stesso tempo, è legata anche al ritardo e le precarie condizioni con cui effettivamente lo spettatore italiano si trovò a visionare i più maturi frutti del cinema parlato.

Il richiamo a *Il cantante di jazz* è quasi obbligato, data la particolarità con cui fu presentato in Italia:

L'Anonima Stefano Pittaluga aveva risolto il problema della traduzione del dialogo (del resto limitato per quei film, *Cantante di jazz*, *Cantante pazzo*, *Arca di Noè*, a pochissime battute, quasi sommerse dalla struttura ancora "muta") sopprimendo qualche immagine e sostituendola con una didascalia recante la traduzione italiana. Per rendere meglio l'atmosfera, le didascalie di questo tipo avevano disegnate ai lati due facce con la bocca spalancata. Così mentre si sentiva parlare – in inglese – si poteva seguire la corrispondente traduzione. In tal modo il lavoro di adattamento (minimo del resto) era compiuto solo sulla copia del film, mentre i dischi che lo accompagnavano rimanevano intatti²⁴.

Se l'anomalo procedimento di proiezione del film può essere apprezzato da un punto di vista filologico-musicale, in virtù del suo rispetto per la colonna sonora originale, non vi è dubbio che tale visione avesse poco a che fare con l'esperienza audiovisiva: le parole venivano letteralmente sganciate dall'immagine, non si era dunque in grado a priori di gustare il loro impatto con il visivo e tanto meno di prevederne dei possibili usi non sincronici con l'immagine, esse inoltre erano ridotte a puro segno verbale e pensate come perfettamente equivalenti alla parola scritta; in sostanza veniva offerta del film una visione più vicina alla radio – ancora una volta – che non a quella complessa commistione di suoni e immagini che è il cinema. Alla luce di tali manipolazioni arbitrarie e paradossali sulle pellicole sonore, sarebbe dunque difficile per lo meno non comprendere un certo scetticismo sulle possibilità espressive di questa innovazione e non giustificare la paura per la morte del cinema che da più parti emergeva. Soprattutto dal momento che tale tipo di interventi non rimase isolato e nel caso delle pellicole straniere si tradusse in vera e propria prassi.

Se la politica statale italiana, a differenza di altri paesi, era stata tesa fin dall'inizio a favorire imparzialmente lo sviluppo del cinematografo sonoro, affiancando e rivitalizzando tutta l'industria con adeguati sostegni economici e istituzionali²⁵, tuttavia l'intervento dello Stato assunse delle connotazioni dirigiste per quanto riguardava l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film esteri, che si tradurrà in monopolio effettivo a partire dal 1938²⁶. Non si può infatti ignorare che dal 22 ottobre 1930, solo pochi mesi dopo l'arrivo in Italia del primo film sonoro americano, le disposizioni del ministero dell'Interno penalizzarono fortemente la diffusione delle pellicole straniere in Italia.

Il ministero dell'Interno ha disposto che da oggi NON venga accordato il nulla osta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che CONTENGANO DEL PARLATO IN LINGUA STRANIERA sia pure in MISURA MINIMA. Di conseguenza tutti indistintamente i film sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di OGNI SCENA DIALOGATA O COMUNQUE PARLATA IN LINGUA STRANIERA²⁷.

Tale decreto, sulla cui paternità si è incerti, anche se va indubbiamente in qualche misura ricollegato a Benito Mussolini che allora deteneva come capo del governo anche la carica di ministro dell'Interno, non mancò di suscitare aspre quanto inutili critiche: anche a distanza esso appare assolutamente ingiustificabile – se non in

nome di quelle pretese di difesa della lingua nazionale che emergeranno esplicitamente con le cosiddette controsanzioni linguistiche al tempo della guerra etiopica – e il colpo che inferse alla cinematografia in Italia fu enorme; esso rischiava infatti di paralizzare l'esercizio, dato che la produzione nazionale al momento non superava la decina di film. La conseguenza di tale decreto fu dunque la diffusione massiccia di pellicole che, come sottolinearono alcuni ironicamente, più che parlate erano "lette al 100%". Si tratta di film sostanzialmente *ammutoliti*, di pellicole straniere che da parlanti erano trasformate in semplicemente sonore: film che arbitrariamente tagliati, mantenendo solo rumori, musiche e talvolta le canzoni originali nella lingua del paese di produzione, perdevano completamente ogni ritmo visivo e in cui le didascalie italiane, introdotte a sostituire i dialoghi originali, erano appunto più numerose delle stesse immagini. Così, per limitarsi ai casi più famosi, la voce della Garbo in *Anna Christie* (*id.*, C. Brown, 1930), in Italia fu udita solo grazie ad alcune grida e invocazioni sfuggite alle forbici del censore, ma percepite pur sempre in mezzo a molteplici e lunghissime didascalie nelle quali si raccontavano i fatti prima che l'azione avesse inizio²⁸.

Non solo i film stranieri giungevano in Italia perdendo sostanzialmente la loro natura di film sonori, ma la situazione italiana fu comunque a lungo dominata dalla produzione muta, che almeno fino al 1934 rappresentava la metà dei film presenti in sala. La produzione americana era infatti incentivata e guardata con simpatia dallo stesso governo fascista; assicuratosi il monopolio della propaganda e della cultura per mezzo della cinematografia grazie all'Istituto LUCE, il regime nutriva infatti un atteggiamento favorevole nei confronti del cinema americano per le sue doti narrative e la sua vocazione all'intrattenimento; le produzioni hollywoodiane continuarono dunque a monopolizzare il mercato italiano sia nell'edizione ammutolita che nella forma dei film muti, che infine attraverso la scelta preventiva di quelle pellicole pressoché mute che dunque potessero essere proiettate evitando tagli consistenti.

I casi aberranti non si limitarono tuttavia solo ai film ammutoliti o le cosiddette *versioni internazionali*²⁹. Anche in Italia infatti, come negli altri paesi europei, accanto ai film parlanti trovavano posto nelle sale tutta una serie di prodotti filmici più o meno "ibridi": bisognerebbe citare, dunque, i spesso ilari risultati raggiunti nelle edizioni italiane dalle *versioni multiple* straniere³⁰, per non parlare delle citate *edizioni sonorizzate*, ossia quei grandi successi del muto che venivano riproposti con l'incisione di un commento musicale più o meno innovativo, come *Cabiria*, ma diversamente da questi spesso costretti a più o meno violente condensazioni, come *I promessi sposi* di Mario Bonnard (1922) in origine in due episodi riediti musicati nel 1930 in un unico film. Essendo molti proiettori nelle sale dotati di collegamento a un dispositivo grammofonico, anche quando il *sound on film* ebbe la meglio sul *sound on disc* rimase spesso l'abitudine di utilizzare per l'accompagnamento di pellicole mute una selezione più o meno improvvisata di dischi³¹. Infine non pochi film muti, tra cui anche alcuni già riapparsi sonorizzati negli anni Trenta, vennero poi offerti in una paradossale forma doppiata, come *Messalina* (E. Guazzoni, 1923) dop-

piata nel 1933 con la supervisione di Gustavo Serena o *La Gerusalemme liberata* (1918) cui nel 1935 Guazzoni stesso volle aggiungere la parola.

Alla luce di tutto questo si possono meglio comprendere le tante perplessità e gli ostracismi affrontati dal sonoro alla sua introduzione, ma tornando al quadro critico e teorico si possono anche giustificare le ragioni del ritardo se non dell'inesistenza in Italia di un reale e aggiornato dibattito sul sonoro. Se la discussione teorica in Italia non assunse la forma che ebbe in altri paesi europei, ciò è dovuto al fatto che il suo interesse era catalizzato da altri fattori, primo fra tutti la vana e preoccupata opposizione alla politica del governo in ambito cinematografico che stava deturpando tante pellicole straniere e mettendo a dura prova il già debole settore dell'esercizio.

Come affermava all'epoca causticamente Alberto Cecchi «quanto ci è stato fatto vedere e sentire è, in America, vecchio come il brodetto»³². Detto diversamente se manca una compiuta teoria sull'impiego e il valore espressivo del suono in Italia è anche perché per certi versi il cinema sonoro era ancora tutto da affermare e da vedere e l'obiettivo primario della critica era, per certi versi giustamente, ancora arenato su posizioni promozionali sia nei confronti della produzione nazionale che di quella estera.

2.2. *La teoria cinematografica di fronte al suono meccanico*

Il clima teorico del periodo, dunque, non sembra annullato su questioni di natura prevalentemente estetica; un ritratto a posteriori che emerge dall'aver esaltato le figure più imponenti del panorama teorico, da Consiglio a Chiarini, e dal retaggio di un'artisticità che «si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce»³³. In ogni caso, accanto alla corrente principale, sopravvive un ricco patrimonio di voci, a volte dei semplici accenni, che puntano in tutt'altra direzione: la critica e la teoria italiana rivela un'interessante apertura alla nuova sonorità creatasi con le possibilità della riproduzione e della trasmissione sonora. Qui l'interesse di fondo non sembra rivolto ad accettare o meno le nuove componenti espressive re-sesi disponibili, ma a sondare il rapporto con la sostanza stessa dell'elemento filmico sonoro, con la natura in sé del suono riprodotto e di qui, come si vedrà, con i termini della rivoluzione sonora in atto nel paesaggio mediale.

Va ricordata, solo per inciso, l'attenzione fortissima all'aspetto tecnico, che pur andrebbe rivalutata, e che attraversa tutto il mondo mediale di allora, caratterizzato, in sintonia con certi personaggi filmici come Vittorio De Sica in *L'uomo che sorride*, da un pubblico sempre curioso quando non abituato a misurarsi con il dato tecnico: anche per limitarsi alla sola tecnologia uditiva, le rubriche nelle riviste dell'epoca rimandano a un ascoltatore che è spesso un provetto mago dei suoni, alle prese con svariati problemi lontani da questioni di gusto o espressive, come la costruzione autodidatta degli apparecchi o la convivenza con i problemi di interfe-

renza e di ricezione sonora³⁴. In perfetta sintonia si muove anche molta critica del tempo: così, all'epoca dei primi radiodrammi, scarse si dimostrano le preoccupazioni per l'uso espressivo o calibrato degli effetti sonori, quanto invece alta è la preoccupazione per la corretta creazione dei rumori, come quello, vero rompicapo, del tuono la cui esecuzione incontra a lungo notevoli problemi³⁵. Analogamente accade in ambito cinematografico, dove l'importanza della dimensione economica, industriale ed estetica della nascente cinematografia sonora viene strettamente connessa alla comprensione del suo funzionamento tecnico, con tabelle, schemi elettrici e apologie delle valvole termoioniche che occhieggiano dalle pagine di svariate pubblicazioni³⁶.

Una vena sotterranea della teoria cinematografica, meno esibita ma più feconda, si muove dunque a ridefinire il proprio rapporto con la tecnica e affronta il sonoro nell'ottica del suono "meccanico", di quella riproducibilità e trasmissibilità in virtù delle quali improvvisamente una materia ineffabile come il suono è catturata e, per lo meno apparentemente, dominata. Le riflessioni di alcuni teorici, anche lontani tra loro, rivelano infatti una matrice comune nell'aver individuato come vero snodo problematico il confronto dello spettatore non semplicemente con suoni e parole ma con *voci di macchine*. Per fare il verso all'immagine infiammata della polemica del periodo, si può a posteriori cercare di ravvisare una tenzone: è quella che contrappone, ad esempio, Luigi Pirandello e Eugenio Giovannetti, divisi dall'ostilità o l'entusiasmo proprio per il suono meccanico. Non interessa tanto, tuttavia, la carta giocata a favore della vittoria o della sconfitta del nascente film sonoro; essa porta in fondo al riproporsi di argomentazioni simili a quelle del conflitto film parlante/film sonoro, come la creazione di "ibridi" in grado di affiancare il persistente cinema muto: dopo il «cinema-spettacolo» di Margadonna è così la volta della «cinemelografia [...] linguaggio visibile della musica» di Pirandello o della «film assoluta» di Giovannetti³⁷. Quello che è significativo è invece il fatto che, innanzitutto, affiora prepotente la meccanicità dei suoni filmici, e quindi la sorte comune che spartiscono con altre sonorità che popolano il moderno paesaggio mediale, e il destino, per così dire, di *contaminazione* che si prospetta al cinema. In secondo luogo, ragionare in termini di *suoni meccanici* e di *voci di macchina* porta a una consapevolezza maggiore della natura del suono filmico, prima di tutto nelle sue qualità di suono riprodotto e poi nel suo rapporto con l'immagine.

2.2.1. Pirandello e la voce di macchina

Non si è mai sottolineato abbastanza come la figura di Pirandello domini di fatto i primi tentativi italiani in direzione del sonoro, e come marchi dei suoi più tipici paradossi proprio i primi esperimenti, a partire da quel soggetto che è alla base del primo film sonoro italiano e che, con vera e propria palingenesi, dall'originale *In silenzio* si traduce in *La canzone dell'amore*: un film che Pirandello stesso definisce

«un miracolo», perdonando certe sue mancanze in nome del fatto che «tecnicamente fu un tentativo, quasi un lavoro di collaudo degli impianti e delle capacità artistiche degli artefici»³⁸. La sua compromissione con il cinema parlato è di fatto totale, da un lato con la partenza per l'America nell'estate del 1930 e l'accordo con la Paramount proprio per la creazione di «quattro scenari parlanti»; dall'altro, con l'intervento più o meno unico di soggettista, forse insieme al figlio Stefano, per pellicole innovative dal punto di vista acustico come *Acciaio*³⁹:

Giuoca, Pietro!, superando gli equivoci delle deleterie esperienze, vuol essere uno dei primi saggi di cinematografia parlata e sonora, secondo le mie conclusioni.

Ho composto uno scenario che è un vero e proprio spartito. In molte scene, ho tenuto conto degli effetti da ottenersi coi suoni, proprio come un musicista nello strumentale d'un'opera lirica. La parte sonora avrà nel film una grande importanza⁴⁰.

Dunque l'aspetto sonoro è centrale non solo perché Pirandello partecipa ai primi film sonori, ma perché il suono diventa parte importante del processo creativo. Soprattutto, cosa che investe direttamente l'ambito teorico, alla famosa e già citata invettiva pubblica contro il film parlante, sembra far seguito la sommessa consapevolezza, di lì a un anno, che «bisogna orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato. Ero contrario; mi sono ricreduto»⁴¹.

Il rapporto tra Pirandello e il cinema sonoro sembra tutto già racchiuso in alcune riflessioni che costellano la tragica decisione finale, che non a caso comprende il tacere, presa dal suo personaggio di Serafino Gubbio:

Non gemevo, non gridavo: la voce, dal terrore, mi s'era spenta in gola, per sempre.

Ah, che dovesse toccarmi di dare in pasto anche materialmente la vita d'un uomo a una delle tante macchine dall'uomo inventate per sua delizia, non avrei supposto. La vita, che questa macchina s'è divorata, era naturalmente quale poteva essere in un tempo come questo, *tempo di macchine*; produzione stupida da un canto, pazza dall'altro, per forza, e quella più e questa un po' meno bollate da un marchio di volgarità.

*Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto*⁴².

Sul fronte della prassi, Pirandello intercetta un cinema parlante che ha spesso la macchina al suo centro: attraversa un film incentrato sulle macchine parlanti – gli studi e le sale d'incisione di *La canzone dell'amore* – e approda sul suono di macchina allo stato puro delle fonderie di *Acciaio*, in cui, come già prevede il soggetto nelle intenzioni di Pirandello, «le macchine, le maestranze, il clima di quell'industria, non entreranno nel mio film come motivi decorativi [...] assolveranno un compito di capitale importanza, giuocheranno nella rappresentazione né più né meno che come personaggi di primo piano»⁴³. Su un diverso fronte, i suoi interventi teorici sono, naturalmente date le premesse, una compiuta riflessione sulla macchina e il suono.

Non è il caso di riprendere i termini della ben nota proposta teorica di Pirandello, esaminata da più parti nella sua complessità e nella sua relazione, naturalmente, con le idee espresse o applicate da Pirandello sul teatro e sulla letteratura. L'attenzione invece va diretta alla sua "teoria" del suono meccanico. Nel celebre *Se il film parlante abolirà il teatro* i termini dell'accusa sono assolutamente chiari: il problema del film sonoro è proprio rappresentato, ancor prima dell'invasione della parola e dell'economia o meno dei suoi interventi – la linea René Clair per intendersi⁴⁴ – proprio dalla «voce di macchina e non umana», voce che «viene fuori grottescamente dalla macchina», uno «sguaiato borbottamento da ventriloqui accompagnato da quel ronzio e friggìo insopportabile dei grammofoni»: una posizione che lo porta vicino piuttosto alle lucide analisi di Béla Balázs. E non si tratta, preoccupazione costante all'epoca, del primitivismo delle apparecchiature; il perfezionamento tecnico potrà eliminare le interferenze e i disturbi ma non un fattore che Pirandello chiarisce ancora più esplicitamente: la voce riprodotta turba le immagini in quanto ne «scopre e denuncia il meccanismo»⁴⁵, il suono incrina pericolosamente l'impressione di realtà peculiare alla rappresentazione cinematografica, evidenziando con la sua matericità l'immaterialità e la bidimensionalità delle immagini sullo schermo e incrinandone spesso la poesia visiva con una voce resa aspra e gracchiante dalla riproduzione sonora.

La problematicità del sonoro è chiara; la voce porta l'ingresso della macchina, obbligando a misurarsi con una dimensione tecnica vanamente rimossa; mostra il carattere di ombre delle presenze sullo schermo, ombre ventriloque, senz'anima – senza appunto *flatus vocis* – e senza corpo; infine, come dichiara nello stesso periodo al «Corriere della sera», rovescia il rapporto immagine/suono: «l'immagine tormentata dalla voce che viene dalla macchina è schiava della voce meccanica»⁴⁶; non l'immagine che assorbe naturalizzando il suono ma un suono che più propriamente vampirizza l'immagine privandola di vita e riducendola a meccanismo.

In colui che viene spesso considerato il principale detrattore del sonoro appare una straordinaria capacità di cogliere il nuovo statuto del suono meccanico, e soprattutto l'ambiguità della voce riprodotta; basterà infatti "semplicemente" rovesciare la valorizzazione negativa – come Pirandello stesso farà, va ricordato, già nel maggio del 1930 – per avere sotto gli occhi tutta la novità ontologica e la ricchezza espressiva del suono riprodotto: la sua radicale autonomia dal visivo ma anche il suo continuo interferire con l'immagine, l'esperienza mediata particolare e il potere magnetico cui sottopone lo spettatore.

2.2.2. *Giovannetti e le arti meccaniche*

Agli antipodi – ma come si è visto solo per un breve periodo – si trova il positivo assenso di Eugenio Giovannetti che, rifiutando «il livore degli esteti da un lato e, dall'altro, l'entusiasmo facilone dei tecnici»⁴⁷, riconosce la vocazione che il cinema

ha sempre manifestato verso il suono. Merita di trattenersi un po' più a lungo su quest'autore che offre non solo una compiuta riflessione sul suono meccanico, ma rappresenta anche una delle poche voci lucidamente a favore del sonoro.

Ugualmente distante dalle posizioni anti-naturalistiche che cominciavano a serpeggiare all'epoca – presto capitanate naturalmente dai famosi «mezzi formativi» che per Rudolf Arnheim separano il film dalla realtà – Giovannetti si fa infatti portatore di un cinema che soddisfi la vocazione dello spirito alla completezza percettiva, che si muova verso la sempre maggiore perfezione ed efficacia riproduttiva e come tale verso l'integrazione di tutta la complessità sensoriale, suono incluso: «quella del cinema è un'estetica fondata sull'immediata realtà delle nostre sensazioni cioè sulla partecipazione diretta dei sensi interessati» in modo da «rivelarci l'invisibile sinfonia delle cose»⁴⁸. Ne deriva una posizione teorica di piena e quasi incondizionata apertura al suono: nel film «la sonorità sarà sempre più panteistica e orgiastica»⁴⁹. Una posizione entusiasta, ma non priva di cautela: com'è pratica diffusa tra i teorici dell'epoca, il cinema muto viene di fatto ancora ravvisato quale “genere”, un tipo di spettacolo che continuerà a sopravvivere e ad affiancare quello sonoro. Uno spettacolo però, tra le righe, destinato a perire:

Tutto l'Olimpo cinematografico, fondato sull'idea apollinea di una bellezza prettamente viva e solare, crolla dalle fondamenta. L'Apollo cinematografico è precipitato: ed un nuovo Dioniso sale tra l'improvvisa rovina, accompagnato da una schiera di cantori e d'attori e seguito da un nuovo immenso fervore di speranze⁵⁰.

La rivoluzione che entusiasma Giovannetti – echeggia qui in qualche modo l'impatto delle teorie di Béla Balázs – riporta l'uomo più vicino a se stesso; dal momento che, come ripete spesso, «in tutte le classi sociali, l'uomo è creatura auditiva assai più che visiva» il cinema «viene ad assumere di fronte alla vita umana una profondità nuova»⁵¹.

La figura di Giovannetti, tuttavia, si impone non semplicemente per un'adesione al sonoro non rara all'epoca in Italia, ma perché l'apertura al suono, l'accettazione della sua natura meccanica e infine la correlazione tra il cinema e le altre arti meccaniche coinvolte nella rivoluzione sonora, sono nella sua riflessione tre argomenti strettamente interrelati, aspetto che indubbiamente costituisce un punto di vista particolare e per più versi lungimirante. Innanzitutto, nell'autore si ritrova di fatto già presente l'idea di un paesaggio mediale, se non esplicitamente – si pensi alle riflessioni sullo standard, sul funzionamento dei divi, ecc. – di un'industria culturale, all'interno della quale si muove, ma anche con la quale ha costantemente a che fare, il mondo del cinema: *Il cinema e le arti meccaniche* come appunto recita il titolo del suo famoso intervento teorico. Giovannetti, tuttavia, va anche oltre, in direzione di un'esplicita sinergia tra le varie arti: le arti meccaniche, infatti, «tendono ogni giorno più ad unificare la loro meccanicità tanto che non sarebbe ormai più possibile studiare una di queste arti senza considerarle simultaneamente tutte». I ca-

ratteri di ciascuna di queste arti si determinano a tal punto «attraverso l'intuito delle affinità che ogni giorno più stringono queste arti in un gruppo omogeneo», che studiare il cinema *obbliga* ad aprirsi al confronto con il contesto mediale: «nell'occuparci dunque del cinematografo, noi considereremo, per quel tanto che esse hanno *necessariamente* di comune con lui, anche la fotografia e la radiofonia e la fonografia e la televisione»⁵².

Si assiste dunque ormai alla convergenza perfetta tra il cinema e gli altri media, uniti da un comune destino, quello meccanico; soprattutto, si trova anche l'idea che i diversi media interagiscano tra loro modellando reciprocamente la propria identità: e tra questi, ipotesi guida del presente lavoro, la radio, il fonografo, la televisione, tutti mezzi in cui la rivoluzionaria dimensione di riproducibilità sonora è preponderante.

Non è il caso qui di addentrarsi nel complesso ambito, cruciale per una completa valutazione dell'opera di Giovannetti, della vicinanza tra meccanica e tecnica, tra determinismo e creatività, temi al centro di tanti dibattiti sul valore e l'uso della tecnologia, ma va sottolineato che l'apertura alla componente sonora passa attraverso non l'illusoria fiducia nella verità del suono o nella sua capacità di completamento dell'immagine ma al contrario si fonda sulla sua dimensione meccanica e sul suo totale protagonismo. La rivoluzionaria posizione di Giovannetti poggia sul fatto di non cercare compromessi con l'immagine, e di difendere l'idea stessa di «suggestione auditiva» e di «sonorità in genere»⁵³. È attraverso le ricerche nell'ambito della sonorità, è attraverso la conquista del rumore, del vociio della folla, del suono e lo stridore delle macchine (sono gli esempi di sonorità forniti dall'autore), in una parola il suono e la voce della macchina, che il film sonoro conquista legittimamente il proprio posto accanto al fonografo, la radio e la televisione; «la voce umana non sarà più che una nota in questa orchestra panteistica della natura»: e la natura a cui Giovannetti allude – lo si rivedrà a proposito del rumore – è la nuova civiltà e la nuova realtà della macchina. Nello stesso tempo, Giovannetti postula il film sonoro come nuova forma d'arte proprio a partire dalla sua capacità di rifondarsi *ex novo* e di muoversi in una dimensione radicalmente nuova quale quella delle suggestioni auditive che inaugura una nuova vicinanza con le analoghe ricerche delle altre arti meccaniche, in direzione di «un'estetica sinfonica delle lingue, una squisita *contaminazione di forme e suoni* che ci riconduce ad un nuovo cosmopolitismo rococò»⁵⁴.

Dunque accanto a una corrente tutta impegnata sulla legittimità artistica del sonoro, emergono anche alcune voci consapevoli del dualismo di un suono che galleggia sulle immagini appropriandosene. Voci che denunciano il meccanismo che non solo non si occulta, ma si esibisce, esattamente come occhieggia da tanti film dell'epoca; uno svelamento che mostra l'impossibilità per lo spettatore di obliare le macchine e le tecniche alla base della macchina cinema.

Molto vicini anche nel ricorso a un analogo e particolare lessico – pure Giovannetti parla insistentemente di «voce unica, autoritaria, della macchina»⁵⁵ che caratterizza e fonda il cinema sonoro – i due autori offrono un quadro estremamente

sfaccettato della riflessione teorica italiana: da un lato, con Pirandello, appare chiara la coscienza lucida del suono riprodotto e di una natura meccanica che ne tocca in profondità l'essenza; dall'altro, grazie alla riflessione di Giovannetti, anche sul fronte teorico affiora evidente la correlazione stabilita tra l'apertura al suono riprodotto e la contaminazione o comunque la disponibilità del cinema a misurarsi con altre forme espressive.

2.3. *La teoria radiofonica di fronte al suono meccanico*

La teoria del suono meccanico agisce come si è detto ai margini, non solo nel senso delle valutazioni sul suono meccanico fatte da Pirandello a corredo della sua condanna del film parlante, o delle liminali e neglette considerazioni di Giovannetti sul paesaggio mediale, ma anche di molteplici altre spinte tangenti al dibattito che in questa ultima parte si cercherà di “fermare”.

La prima area interessante da affrontare è quella degli spunti teorici maturati in ambito radiofonico: in Italia infatti la riflessione sulla radiofonia è precoce e approfondita e – non distratta da una lunga storia artistica e nemmeno dalla potenza dell'immagine, come per il cinema – comprende con facilità la radicale innovazione della materia sonora con cui ha a che fare; inoltre, come spesso si è detto, il contatto molto forte con la tecnica – non va dimenticato che a lungo le radio furono costruite domesticamente, per lo meno fino all'arrivo degli ambiti ma non certo economici apparecchi della Radiomarelli, come il Musagete del 1930 – porta immediatamente alla consapevolezza di un suono mediato e marcato dalla grana della macchina.

L'ipotesi dunque è che la teoria radiofonica diffonda comunque una consapevolezza maggiore sulla “nuova” era delle macchine e faciliti l'ingresso di discorsi in cui il fattore meccanico, obliato da tanti puristi del cinema muto, torna in circolo. Allo stesso tempo – anche in virtù del fatto che la riflessione teorica sul cinema e la radio è accomunata dagli stessi protagonisti – il dibattito sulla radiofonia aiuta più o meno direttamente il cinema nella sua apertura al suono e a volte anche nella formulazione di un'estetica fornendo importanti “suggerimenti” sull'impiego del nuovo materiale espressivo.

Tra la prima compiuta teorizzazione sul cinema sonoro di Anton Giulio Braglia del 1929 e l'intervento fondativo sulla radio di Enrico Rocca del 1938⁵⁶, gli anni Trenta in Italia vedono il dibattito spostarsi alternativamente dall'uno all'altro mezzo espressivo, coinvolgendo sempre gli stessi protagonisti e muovendosi spesso tra analoghi snodi. Basti pensare a Filippo Tomaso Marinetti che se, con tipico disfattismo futurista, nel manifesto *Il teatro radiofonico* (1933) dichiara che «la radia non deve essere [...] cinematografo perché il cinematografo è agonizzante», nel 1938 si sente in obbligo di ritornare sul film sonoro per ridefinirne gli obiettivi e aggiornare le proposte del Manifesto del '16: il passaggio sembra di fatto aver avvic-

nato radio e cinema, tant'è che qui riconosce la necessità di affiancare «musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo»⁵⁷. O ancora, il direttore di «Il Convegno» Enzo Ferrieri nel 1931 dà l'avvio sulle pagine della rivista ad un'intensa inchiesta sulla «forza creativa» della radio, e nel '33 tenta analogamente di ricomporre le fila sul dibattito cinematografico dando vita al supplemento «Cine-Convegno»⁵⁸.

E infine, caso tra i più emblematici, Rudolf Arnheim, che interviene quasi simultaneamente nel dibattito italiano in merito alle due questioni della radio e del cinema sonoro, pubblicando nel 1937 la traduzione del suo saggio sull'arte radiofonica e nel 1938, si è visto, il *Nuovo Laocoonte*⁵⁹. Ci soffermiamo un istante, data la risonanza della sua riflessione in Italia. Arnheim infatti è rivelatore rispetto al panorama di questo periodo: paradossalmente l'autore enuncia molte delle risorse del suono per radio senza essere «capace» di trasferirle a distanza di un anno sul suono filmico, nonostante già nel 1933 avesse di fatto intuito un destino comune ai due mezzi cinematografico e radiofonico che accorpava sotto l'etichetta di «arte riproduttiva»⁶⁰. È un'incapacità comune a moltissima teoria cinematografica, basti pensare a Arnaldo Ginna che nei primi anni Trenta dalle pagine de «L'Impero», accosta spesso schizofrenicamente i positivi giudizi della sua rubrica radiofonica con le condanne negli interventi sul sonoro: ciò non toglie che la simultaneità delle due posizioni, che convivono gomito a gomito sulle medesime pagine del quotidiano, porti il lettore e potenziale spettatore a familiarizzare con un suono appunto meccanico e per certi versi demandi a lui la possibilità di estenderlo o di precluderlo all'arte cinematografica.

Il caso di Arnheim è tuttavia sintomatico. Nell'opuscolo sulla radio la voce è presentata come caratteristica del personaggio e viene dato risalto alla possibilità di giocare col volume e ricorrere al primo piano sonoro, ottenuto attraverso la distanza dal microfono, che consente addirittura effetti simili all'inquadratura cinematografica: il passaggio al film è di fatto già postulato; eppure in *Nuovo Laocoonte* si afferma categoricamente che «l'immagine invece già di per sé conta tra i suoi elementi l'uomo anche senza il concorso del dialogo»⁶¹. Sempre per la radio, Arnheim sottolinea che il suono e la natura della sorgente sono centrali per la definizione dell'ambiente, in cui il mezzo formale primario è l'elemento prospettico, cioè il gioco sulla distanza, la direzione, la risonanza e le varie caratterizzazioni spaziali; e tuttavia nel 1938 su «Bianco e nero» nega uno spazio sonoro per il cinema, ribadendo che il dialogo «dà la parola all'attore e giacché l'attore solo può averla, gli oggetti sono spinti verso il fondo, precisamente come sul palcoscenico»⁶².

Come mostra l'esempio di Arnheim, attraverso la radio matura la consapevolezza di essere di fronte a un suono radiofonico dalle molteplici possibilità espressive e comunicative; viene dunque delineata indirettamente la possibilità per il cinema di sperimentare nuove strade, per quanto non sempre o non da subito esso venga legittimato a percorrerle.

A parte il caso estremo di Arnheim, in realtà tra il 1929 e il 1938, alcune cose

sono cambiate: alla fine degli anni Trenta è la stessa teorizzazione radiofonica a valorizzare il film sonoro, invitando la radio a seguirne il modello, per approfondire la propria vocazione o, come aleggiava nell'aria, per definire la propria specificità. Ne è una prova proprio il saggio di Enrico Rocca, che raccoglie le lezioni tenute al Centro di preparazione radiofonica dell'EIAR, in cui il discorso si muove sempre sul riferimento al cinema, in particolare nel tentativo di illustrare i diversi generi radio-teatrali e, sulla scorta di Arnheim, di definire i "mezzi formativi" del nuovo linguaggio radiofonico.

Enrico Rocca, dunque, muovendosi e contaminando continuamente ambito radiofonico e cinematografico, finisce con il conciliare l'insormontabile opposizione tra suono filmico e radiofonico portata avanti da Arnheim e in generale dall'ambiente teorico italiano.

Così ad esempio accade per l'analisi del ritmo radiofonico, a proposito del quale l'autore osserva:

La simultaneità è ottenibile, filmicamente e radiodrammaticamente, di per se stessa, sia che un ricordo viva, in secondo piano ottico e acustico, insieme agli atti di chi lo evoca, sia che un'associazione d'idee provochi sullo schermo o all'altoparlante una fuga visiva o auditiva d'immagini arbitrarie in sincronia con la contemporanea azione vista o ascoltata. La simultaneità risulta allora filmisticamente per sovrapposizione e radiofonicamente provocando ad arte e sfruttando con accortezza il fenomeno dell'interferenza⁶³.

Radio e cinema, dunque, anche se distinti si trovano per lo meno continuamente accostati, aumentando quindi le possibilità di interferenze e sovrapposizioni.

A saldare i destini di cinema e radiofonia, è ancora una volta, da un lato, la consapevolezza teorica, anche in ambito radiofonico, della meccanicità del suono, che consente di superare per sua stessa natura le barriere tra i due media, dall'altro la valutazione dell'intero paesaggio mediale; così, con un argomento che ritorna frequente nelle teorie del tempo, radio e cinema sono comunque destinati a fondersi nel futuro della televisione:

Tra poco, ricongiungendosi definitivamente anche nell'etere udito e vista, che per breve ora il cine prima e poi la radio avevano divisi, un gran terremoto scuoterà le fondamenta del mondo radiofonico. E si dovrà risistemare tutto da capo⁶⁴.

Negli anni Trenta, mescolando in modo arbitrario le varie etichette, sotto l'impulso della radio il film parlato vede la sua «forma ibrida» fare i conti con la «forza primordiale» del suono, il suo «scimmiesco altoparlante» conoscere il fascino della «voce disincarnata», il suo «sguaiato borbottamento», sperimentare la «cecità immaginosa»⁶⁵.

2.4. *Il suono meccanico tra prassi e teoria*

Lo studio delle relazioni tra cinema e radio sana dunque in qualche modo quell'aporia della critica e della teoria di cui si parlava all'inizio. Il panorama italiano non appare dominato solo da vacue invettive o da pareri "esterni" pacificamente ospitati. Un'inedita attenzione al suono si disvela qualora non si ricerchi semplicemente nelle teorie un'estetica e un canone per l'uso del sonoro, ma si valuti la posizione nei confronti della sonorità e della rivoluzione sonora, e qualora si aprano gli orizzonti della teoria ad altre speculazioni come quella radiofonica, e a momenti occasionali ed estemporanei di riflessione teorica, magari quelli affidati ai rapidi commenti di uomini interessati innanzitutto alla prassi e quelli riservati al "corto" respiro delle riviste.

La teoria italiana, cinematografica ma non solo, del suono "meccanico" mostra una tendenza molto forte alla trasversalità innanzitutto – come si è appena visto – rispetto ai media e secondariamente una vocazione molto più "pratica" che teoretica. Queste spinte si riflettono anche in un ultimo aspetto: la valenza teorica, per così dire, delle posizioni assunte da alcuni protagonisti rappresentativi del periodo.

Un altro tratto che sembra caratterizzare, infatti, il passaggio al sonoro in Italia lo si ritrova nella parabola di alcuni intellettuali che paiono incarnare più di altri questa volontà di scommettere, anche per mezzo del suono, su più media contemporaneamente. Non si tratta semplicemente dei naturali travasi tra forme espressive differenti che connotano quasi ovunque – come si è visto nel precedente capitolo – il passaggio al sonoro, con il frequente riproporsi di analoghi volti, analoghe voci, analoghe parole tra teatro, cinema e radio (basti pensare a Gino Rocca, Carlo Linati, ma anche Mattoli, De Sica, Zavattini, e così via).

Si tratta della presenza di profili particolari in cui non solo – come per Ettore Margadonna, Eugenio Giovannetti e molti altri – la riflessione si muove, verrebbe voglia di dire, simultaneamente sui vari fronti espressivi e tecnici; si tratta di personalità che attraversano concretamente diversi ambiti, realizzando con la loro stessa esperienza questa totale convergenza tra media.

2.4.1. *Teorici all'opera: Enzo Ferrieri*

In questa schiera che si potrebbe definire di *teorici operativi* emerge come centrale nel panorama italiano dell'epoca la figura di Enzo Ferrieri, se non altro per il ruolo di ispirazione e di raccolta che la sua persona e le sue attività ebbero nei confronti di molti altri intellettuali e non.

Non si vuole entrare nel merito di una personalità ricca che attraversa ambiti differenti segnando la cultura italiana del periodo, dalla letteratura al teatro; una figura ormai su più piani indagata e di cui tuttavia la inesauribile attività rimane ancora in alcuni punti inesplorata⁶⁶. Si intende qui solo evidenziare almeno di sfuggi-

ta la visione complessa e organica dei rapporti tra media e tra forme espressive differenti che egli ebbe e che fa della sua attività, unita alla sua riflessione, un esempio conclusivo dell'appartenenza del cinema sonoro alle arti meccaniche e della consapevolezza maturata in alcuni ambienti italiani di poter solo in quest'ottica giocare la scommessa del sonoro.

Innanzitutto, l'esemplarità di questa figura balza agli occhi dal punto di vista del suo operato: cruciale, naturalmente, l'esperienza del circolo Convegno. Dalle sale milanesi di Palazzo Gallarati-Scotti tra il 1922 e il 1935, quando la sede chiude definitivamente, si mescolano gli echi delle conferenze e delle serate musicali – dal 1927 trasmesse anche per radio – delle rappresentazioni del teatro d'Arte e infine del Cine-circolo. Cinema, musica, teatro e radio vivono in simbiosi mescolando, inoltre, diversi livelli d'intervento; così, per il cinema, le proiezioni commentate si alternano alle conferenze su singoli autori, gli interventi sulla scia della più rigida estetica crociana si mescolano ai cicli di lezioni sulla tecnica del cinema⁶⁷.

Il centro degli interessi di Ferrieri diventa, com'è noto, la radio, che assorbe progressivamente la sua attenzione, dapprima nelle vesti di semplice «conversatore *charmeur*»⁶⁸, poi in quelle di direttore artistico della Compagnia stabile dell'EIAR (dal 13 ottobre 1929) fino ai ruoli sempre più istituzionali, iniziati con la direzione della SIPRA (Società Italiana Pubblicità Radiofonica Anonima) tra il '33 e il '34. Tuttavia la prassi e l'esperienza radiofonica diventano semplicemente la pietra di paragone attorno a cui riformulare una serie di questioni che investono l'intero paesaggio mediale. Ne è esempio emblematico il percorso che segue la rivista: cinema e radio, come emerge dalle pagine di «Convegno», giocano di fatto in parallelo fino a confluire in un numero monografico sulle arti meccaniche, in cui le osservazioni sul suono filmico si saldano agli esiti della ben nota *Inchiesta sulla radio*⁶⁹. Allo stesso modo, proprio negli anni in cui cruciale è l'attenzione di Ferrieri alla radio, parallelamente la rivista si rivolge sempre più al cinema, fino alla pubblicazione, in allegato nel 1933 e '34, del supplemento «Cine-Convegno».

E, naturalmente, all'esempio offerto dalla sua esperienza pratica e alle suggestioni teoriche che il suo circolo anima, si aggiunge la riflessione sempre attenta e acuta condotta personalmente da Ferrieri nei suoi scritti. Non è qui il caso di riprendere una serie di interventi che, anche per limitarsi alla sua collaborazione con «Comoedia», sollecitata da Cesare Zavattini nell'aprile del 1931, spaziano dal teatro alle marionette, dalle problematiche estetiche delle radiocommedie a questioni di gusto in merito alla retorica visiva del cinema italiano, dalla critica ai cataloghi delle case grammofoniche a considerazioni sul fascino dei volti e delle voci delle dive. Va evidenziata solo, ancora una volta, questa attenzione complessiva al paesaggio mediale e questo interesse precipuo per le sue sonorità che ne attraversano gli scritti e che lo portano in più di un'occasione a vedere in gioco un unico terreno di sperimentazione: così, commentando gli esperimenti di suonomontaggi del GUF milanese osserva soddisfatto che aprono «la via a nuove possibili soluzioni, sia nell'ordine della radio, come in quello del cinema sonoro e dei dischi»⁷⁰. Il secondo aspet-

to che emerge dai suoi scritti e che appare immediatamente ricollegabile alla operatività della sua esperienza teorica è una notevole attenzione al pubblico; non semplicemente ai suoi gusti, ma al ruolo attivo che, con la sua domanda, svolge nei confronti della convergenza tra media. Così, arriva a dichiarare, «fra radio, dischi e cinema esiste dunque nei rapporti della domanda del pubblico una identità esplicita»: riecheggiano qui le parole di Eugenio Giovannetti, che come si è detto auspicava non più semplice solidarietà tra mezzi ma coincidenza in nome di un'unica grande rivoluzione tecnica e il lavoro simultaneo di radio, televisione, cinema, grammofo, per la «creazione e alla conquista d'un pubblico cosmopolita che abbia un'estetica unità disopra le barriere linguistiche»⁷¹.

2.4.2. *Voci minori: la rivista «Comoedia» di fronte al suono riprodotto*

Un importante ruolo teorico viene infine svolto da alcune riviste che manifestano una forte attenzione per il suono riprodotto, immediatamente correlabile al loro grado di interesse per le arti meccaniche in genere, alla loro voglia di scommettere su più media contemporaneamente e infine al loro muoversi trasversalmente, aprendo le velleità della teoria alle esigenze della prassi.

Tra di esse, si può rinviare a un osservatorio "privilegiato": quello della rivista «Comoedia» che dando voce a diverse personalità del mondo cinematografico e della cultura del tempo offre uno spaccato illuminante del periodo.

Tra le voci minori che costellano il panorama teorico degli anni Trenta, quelle che firmano alcuni interventi su questa rivista puntano molto forte l'attenzione sul fatto che tra il suono e la sala vi è comunque l'intervento di un dispositivo, di una mediazione, senza cadere nel mito della verità del suono e della sua realtà rispetto all'evanescenza delle ombre sullo schermo. Una di queste voci è quella di Giovanni Miracolo che nell'intervento *Il film sonoro* mette alla berlina i «difetti del meccanismo, cattivo ancora come un cattivo fonografo e fastidioso come la stessa radio» e soprattutto spazza in un sol colpo l'illusoria dimensione rassicurante del film solo sonoro: «Per il momento non c'è che una sola molla potente, a favore del film sonoro: quella della economia delle orchestre nelle sale; questo ci garantisce che saremo tormentati e forse per tutta la vita dal raschio dello imbuto portavoce»⁷². Suono o parola, dunque, non cambia, perché comunque è evidente la sua natura "tecnica", il suo carattere meccanico che ne fa qualcosa dotato di una sostanza particolare che nessun perfezionamento potrà mai occultare: la sua meccanicità.

Secondariamente, infatti, anche in queste voci minori è ripresa l'immagine cara all'epoca di dare voce all'ombra ma con un leggero eppur sostanziale scarto, in cui ormai è innegabile la dimensione del suono non assorbibile, non neutralizzabile da parte dell'immagine. Così sottolinea sempre Miracolo:

la voce, che è polidimensionale, e le ombre, che sono spettrali, non vanno d'accordo [...]

L'intangibilità dell'ombra, contrasta con la corporeità della voce *pretesa* sua, la quale ci investe e avvolge e contiene, mentre lo spettro dello schermo appena ci sfiora!

Intanto quando sono in più di due personaggi, non si comprende subito chi, fra tanti, sia quello che parla – l'ubicazione della voce non essendo precisata, provenendo da un'unica fonte, bocca collettiva, immobile, avanzata fino in mezzo a noi, mentre il mondo che parla è di là, in fondo, come su una stanza quadrata attraverso un velo: lo schermo.

[...] *il pio velo dello schermo acconciamente si stende ancora a confondere le cose, ma neanche con la complicità del buio riesce – almeno per ora – a convincersi dell'illusione sonora*⁷³.

Il testo è ricco di implicazioni teoriche, anche solo limitandosi all'ambito sonoro. La corporeità della voce è ricondotta molto chiaramente alla sua polidimensionalità: è il suo giocare su dimensioni ben diverse da quelle spaziali bidimensionali dell'immagine e il coinvolgimento totale dello spettatore, non più lasciato a rassicurante distanza dalla rappresentazione, è ciò che veramente mette in crisi l'immagine. Al fondo emerge forte l'idea di *illusione sonora*, il processo tutto spettatoriale di attribuzione di un corpo, di un'ombra, a una voce, che riavvicina il cinema a tante situazioni d'ascolto tipiche del paesaggio mediale tra le due guerre.

Per chiudere, infine, va rimarcato che, come si è visto, questa vena della teoria italiana si muove spesso, paradossalmente, in aperta ostilità alla nuova dimensione sonora; ma è significativo proprio il fatto che l'atteggiamento "apocalittico" dipenda da un allargamento di sguardo che porta a concepire quella sonora come una rivoluzione incalzante in tutto il mondo mediale, che fa convergere insieme cinema, radio, fonografo e altri media sviluppatisi dalle nuove possibilità di registrazione e trasmissione sonora, costretti a rinegoziare e definire i propri ambiti e i propri rapporti.

Forse al fondo l'intuizione di Margadonna – frequentatore assiduo con i suoi scritti della rivista «Comoedia» – non era poi così peregrina: l'affermarsi di un «cinema – spettacolo», al centro di una rivoluzione tecnica e dell'installarsi di un nuovo sistema di rappresentazione sonoro generato dalla cooperazione di tutti i media di cui, come si è anticipato, i film del periodo, con la ricchezza di presenze sonore, recano una traccia ben visibile. Dall'altro lato, è proprio la disincantata disanima dei limiti, della «povertà di mezzi» – per riprendere la definizione tanto cara all'ambito visivo – del suono meccanico che consente meglio a questi autori di comprenderne l'ambiguo statuto e il portato radicalmente rivoluzionario.

Anche per il suono dunque si trova confermato nell'Italia anni Trenta quel quadro di intermedialità già evidenziato su molteplici aspetti visivi⁷⁴. Nelle pellicole, nelle dichiarazioni teoriche e nelle posizioni critiche, affiora un mondo culturale italiano consapevole del fatto che la portata della rivoluzione sonora non era limitabile all'ambito strettamente cinematografico ma investiva tutto il mondo mediale, creando, grazie al comune suono riprodotto, nuove convergenze tra i media.

2.5. *Riflessi di teoria nella prassi filmica italiana degli anni Trenta*

L'interesse teorico delle teorie cinematografiche del periodo per il suono meccanico, la suggestione della prassi filmica per i dispositivi sonori e la "riflessione" interna ad alcuni film e infine l'opera pionieristica di alcune riviste e l'operatività di certi protagonisti dell'epoca, più sensibili alle problematiche determinate dalle nuove esperienze di ascolto, offrono alcuni indizi significativi di come la tecnica sia vissuta in Italia nel periodo della transizione al sonoro. Per lo meno per tutta la prima metà degli anni Trenta ci si può spingere, dunque, a dire che l'avvento del sonoro è recepito in Italia in buona misura innanzitutto come rivoluzione tecnica e che precocemente si fa strada, in maniera più o meno consapevole, l'idea che avere a che fare con il sonoro in quanto tecnologia significhi misurarsi – come studi moderni quali quelli di Jean-Louis Comolli e Rick Altman hanno messo in luce – non solo con "domande" ideologiche ed economiche ma soprattutto con modificazioni nelle forme di rappresentazione e con un panorama mediale in profonda trasformazione.

Questi e molti altri interventi, infatti, dimostrano in generale che da un lato tutto ciò che viene aprioristicamente proibito al cinema viene tranquillamente concesso alla radio, senza motivazioni più chiarificatrici e con un entusiasmo totale; la rivoluzione sonora viene tranquillamente accettata sul fronte radiofonico, anche in aspetti spinosi come il rapporto con il teatro e i radiodrammi: non «teatro per i ciechi», come all'epoca veniva bollato ma «teatro per i veggenti» definisce il maestro Alfredo Casella il teatro radiofonico⁷⁵.

Soprattutto, come verrà esemplificato nella seconda parte del libro, spesso nelle teorie e nella prassi radiofonica si trovano enunciati modelli testuali, strategie discorsive e sperimentazioni linguistiche che, nonostante tanto astio a livello teorico, si vedono poi facilmente e velocemente naturalizzati dalla prassi cinematografica del tempo. Sperimentazioni linguistiche come l'enfasi posta in genere sul rumore quale «immagine acustica» del mondo⁷⁶; o ancora l'importanza attribuita alle suggestioni visive causate dal suono e l'apertura ai flussi musicali; e infine, modelli testuali come la conversazione mondana o la canzone, o risorse espressive come quella «voce disincarnata» lodata nella radio⁷⁷, fanno di fatto parte della prassi filmica italiana degli anni Trenta e rivelano, come si vedrà a breve, un certo debito quando non una chiara matrice radiofonica.

Cinema sonoro e radiofonia, dunque, mettono in comune molto e delineano una storia complessa che investe in profondità anche le loro *forme di rappresentazione* accompagnandosi, come si è visto nel capitolo precedente, a un atteggiamento estremamente ospitale del cinema nei confronti delle altre arti meccaniche, particolarmente sonore, che prelude a una facile contaminazione. Ritrovare traccia di questi processi non è sempre facile. I film, tuttavia, possono offrire anche in questo caso un importante contributo, non solo per comprendere aspetti della radiofonia non sempre presenti nella storia ufficiale – come si vedrà nell'ultima parte di questo lavoro – ma per tentare di ricostruire la portata di questo dialogo e il suo riflesso sul piano delle forme.

NOTE

¹ F. SACCHI, *La canzone dell'amore*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1930, ora in *Filippo Sacchi. Al cinema negli anni trenta*, a cura di E. MARCARINI, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 46-48.

² C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma – I*, Paris, Klincksieck, 1968, tr. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 88-89.

³ Vd. per es. L. LONGANESI, *Film italiano*, «L'Italiano», 17-18, gennaio-febbraio 1933, pp. 47-60 ora in *Sull'Omnibus di Longanesi*, a cura di F. BOLZONI, Roma, CSC, 1996, pp. 36-44; Mario Gromo. *Davanti allo schermo*, a cura di G. RONDOLINO, Torino, Editrice La Stampa, 1992.

⁴ A. CONSIGLIO, *Cinema: arte e linguaggio*, Milano, Hoepli, 1936, p. XIV.

⁵ Si pensi per esempio alla posizione di Augusto Genina, che forniva come elemento a favore del suo entusiasmo per il sonoro solo il fatto che il film parlato rendeva improvvisamente il silenzio del muto insopportabile e angosciante; vd. R. ICART, *La révolution du parlant, vue par la presse française*, Toulouse, Institut Jean Vigo, 1988, p. 149.

⁶ L. DELLUC, *Cinéma et Cie*, Paris, Grasset, 1919.

⁷ E. CECCHI, *Cinema 1931*, «Scenariò», 1, febbraio 1932, pp. 5-10, ora in *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, a cura di F. BOLZONI, Roma, CSC, 1995, p. 139.

⁸ F. T. MARINETTI, A. GINNA, *La cinematografia*, «Gazzetta del Popolo», 1938, ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 239-241; cit. da p. 240.

⁹ L. CHIARINI, *Cenni sull'estetica del sonoro*, in L. INNAMORATI, P. UCCELLO, *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e nero, 1939, pp. 13-19 e *Cinque capitoli sul film*, Roma, Edizioni Italiane, 1941, cap. *Il sonoro*, pp. 83-101; U. BARBARO, *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Bianco e nero, 1939. Per una lettura critica delle teorie sovietiche sul sonoro vd. K. THOMPSON, *Early Sound Counterpoint in Cinema/Sound*, a cura di R. ALTMAN, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 115-140.

¹⁰ M. GROMO, *La segretaria privata*, «La Stampa», 23 dicembre 1931, ora in *Mario Gromo*, cit., p. 7.

¹¹ E. GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, Milano, Sandron, 1930, p. 160.

¹² E. M. MARGADONNA, *Del cinedramma*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 27-29.

¹³ Vd. in part. MARGADONNA, *Del cinedramma*, cit.; cfr. L. FERRERO, *La voce al cinematografo*, «Comoedia», XI, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, p. 16.

¹⁴ M. PAGNOL, *Cinématurgie de Paris*, «Les Cahiers du film», 1, 15 décembre 1933 e *Cinématurgie de Paris* [1970], Paris, Éditions de Fallois, 1991. Il mito della verità del suono, rispetto all'immagine, sarà a lungo inossidabile e dominerà, ad esempio, la stessa semiótica, a partire da Christian Metz, che insisteva sul ruolo del suono e della sua ricchezza percettiva nel realismo cinematografico (e quindi sul suo assorbimento da parte dell'immagine).

¹⁵ PETROLINI, *Io e il film sonoro*, «Comoedia», XII, 9, 15 settembre-15 ottobre 1930, pp. 7-8; cfr. GIAN CAPO, *Opinioni sonore e parlate*, «Comoedia», XII, 10, 15 ottobre-15 novembre 1930, pp. 9-10.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Anglo-American Newspaper Service», giugno 1929, ora in *Pirandello e il cinema*, a cura di F. CALLARI, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125. L'articolo ebbe una vasta risonanza e fu pubblicato in tutto il mondo tra cui anche in Italia su il «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929.

¹⁷ A. G. BRAGAGLIA, *Il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929, pp. 30-31 e 38.

¹⁸ *Ivi*, pp. 41-42 e p. 30.

¹⁹ *Ivi*, p. 44.

²⁰ *Ivi*, pp. 167-171.

²¹ CHIARINI, *Cinque capitoli sul film*, cit.

²² La teoria di Arnheim sui sette mezzi formativi (superficie piana, assenza di profondità, illuminazione e assenza del colore, limitazione del quadro, distanza dell'oggetto, assenza di continuità spazio-temporale e infine assenza del mondo non visivo dei sensi) che separano il film (e l'arte) dalla realtà

aveva trovato compiuta espressione in *Film als Kunst* (Berlino, Rowohlt Verlag, 1932) e viene applicata al cinema in *Nuovo Laocoonte*, «Bianco e Nero», II, 8, agosto 1938, pp. 3-33. Va ricordato che di lì a poco Arnheim eserciterà direttamente una notevole influenza sulla teoria italiana del tempo, soggiornandovi dal 1933 al 1939 e pubblicando su più riviste i suoi interventi, da «Il Convegno» a «Comœdia», da «Cinema» a «Bianco e nero». Per avere un'idea della mole di interventi di questi e altri teorici che in quegli anni vennero tradotti sulle pagine delle principali riviste italiane, si veda la bibliografia in coda a G. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951.

²³ Si pensi, ad esempio, agli effetti che determinò in area sovietica la pubblicazione del *Manifesto del contrappunto orchestrale* (1927) da parte di Ejzenštejn, Pudovkin e Alexandrov e agli esiti sulla prassi filmica, per lo meno fino alla diffusione del Realismo sovietico; o ancora alla Francia e all'acceso dibattito che oppose Marcel Pagnol e René Clair, l'uno favorevole l'altro per lo meno cauto nei confronti delle potenzialità del sonoro, e che, non solo costrinse di fatto tutto l'ambiente cinematografico francese a prendere partito per l'una o l'altra posizione, ma si tradusse esplicitamente nelle antitetiche strategie sonore usate nei rispettivi film.

²⁴ M. QUARNGOLO, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemonia, La Cineteca del Friuli, 1986, p. 16; oltre a *Il cantante di jazz*, l'autore si riferisce alle pellicole *Il cantante pazzo* (*The Singing Fool*, L. Bacon, 1928), sempre con Al Jolson, e *L'Arca di Noè* (*Noah's Ark*, M. Curtiz, 1928), in realtà film muto uscito in edizione sonorizzata sempre con il sistema Vitaphone.

²⁵ Differente fu ad esempio il tipo di intervento statale praticato in Germania e in Unione Sovietica di più chiara impronta dirigista e volto creare un vero e proprio monopolio di stato; ciò non toglie tuttavia che anche in Italia «l'intervento fu voluto da Mussolini, il quale, come Lenin e come Hitler, non poteva sottovalutare l'importanza del cinema al servizio dei regimi totalitari» (R. PAOLELLA, *Storia del cinema sonoro (1926-1939)*, Napoli, Giannini, 1966, p. 642).

²⁶ Nel 1938 venne infatti istituito, all'interno dell'ENIC, l'ENAIPE (Ente Nazionale Importazione Pellicole Estere) che aveva lo scopo di «coordinare» l'attività dei produttori nazionali nel campo dell'esportazione e degli scambi cinematografici con l'estero. Vd. L. QUAGLIETTI, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

²⁷ Riportato in QUARNGOLO, *La parola ripudiata*, cit., p. 20, che presenta in Appendice (pp. 78-80) la lista di tutti i film stranieri ammutoliti, documentando operazioni arbitrarie e razionalmente incomprensibili come la censura e i tagli effettuati su *Luci della città* (*City Lights*, C. Chaplin, 1931), notoriamente considerato, in linea con l'ostilità chapliniana al sonoro, un film non parlato. Molti dei negativi di controtipo della Pittaluga, utilizzati all'epoca per stampare le copie destinate al mercato italiano e ora custoditi dalla Cineteca italiana di Milano, si presentano proprio in questa forma (vd. *L'anonimo Pittaluga*, cit., pp. 53-56).

²⁸ F. SACCHI, «Corriere della Sera», 27 marzo 1931, E. ROMA, «Cinema Illustrazione», IV, 13, 1° aprile 1931; Roma riferisce della totale intolleranza del pubblico milanese nei confronti del film che non tenta di spiegare ma che, da quello che si deduce sull'ostilità e lo scherno nei confronti delle poche scene rumoristiche e musicali superstiti, è indubbiamente ascrivibile al trattamento riservato al suono.

²⁹ Si tratta di film ammutoliti all'origine e dotati di didascalie anticipando le difficoltà di alcuni mercati stranieri, in Italia ad esempio arriva da Berlino già privo di dialoghi *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, J. von Sternberg, 1930) girato oltre che nell'originale tedesca anche in versione parlata inglese.

³⁰ Si trattava di edizioni nelle lingue differenti sulla base di un'unica sceneggiatura, introdotte negli anni della transizione (dato il livello ancora decisamente sperimentale delle ricerche sul doppiaggio) e realizzate negli Stati Uniti dalle maggiori case di produzione e in territorio europeo presso gli studi della Paramount a Joinville, in Francia. Il metodo di lavoro mutava ogni volta; di solito, tuttavia, si mantenevano le scene d'ambiente e di sfondo e si cambiavano, a seconda della versione, interpreti e regista. La fallimentarietà di tali versioni era dovuta alla scarsa presenza di artisti italiani all'estero, per cui si ricorreva ad attori italo-americani che recitavano con un terribile accento inglese; paradossalmente proprio questa sgangherata pronuncia sarà all'origine del successo italiano della coppia comica

di Stanlio e Olio, a tal punto che, quando si introdusse il doppiaggio, si decise di ricorrere a doppiatori in grado di riprodurre quell'accento inglese. Come si è visto nel precedente capitolo la prassi delle multiversioni si diffuse anche in Italia per esportare i film italiani soprattutto ai mercati francese e tedesco (è il caso di *La canzone dell'amore*). Allo stesso modo rientrano nel concetto di versione multipla i film ripresi letteralmente ma a brevissima distanza di tempo (tale da non poter parlare di *re-make*) e con produzione nazionale indipendente dall'«originale», come il già citato caso di *La segretaria privata*.

³¹ Vd. per es. «Proseguendo nella rassegna che tanto interesse ha suscitato fra i gerenti delle sale di proiezione, diamo oggi un altro gruppo di musiche incise su disco che particolarmente si prestano per creare l'atmosfera musicale intorno ai film muti, e per l'accompagnamento dei film LUCE e pubblicitari»; ANON., *Musica e dischi al cinema*, «Kinema», II, maggio 1931, pp. 28-29.

³² A. CECCHI, *I films sonori*, «L'Italia letteraria», 7 aprile 1929, ora in *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, a cura di A. TINTERRI, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 29-32; cit. da p. 30.

³³ G. GENTILE, *Prefazione* a L. CHIARINI, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935.

³⁴ Si vedano le rubriche, gli articoli e le risposte ai lettori che impegnano tutto il «Radio Orario» e i primi anni di «Radiocorriere». In questo campo, poi, il numero di riviste di divulgazione tecnica supera decisamente quelle interessate ai fondamenti della radiofonia, vantando numerosissime testate, come «L'antenna», «La radio», «Radio industria», «La radio per tutti», ecc.

³⁵ G. T., *La riproduzione dei rumori nel teatro radiofonico*, «Radiorario», III, 7, 13-20 febbraio 1927, pp. 3-4.

³⁶ Vd. ad esempio G. LEGA, *Il fonofilm*, Firenze, Cherubini, 1932. Si pensi inoltre all'ampia opera di divulgazione tecnica svolta da Ernesto Cauda, sia dalle pagine della sua «Rivista italiana di cine-tecnica» che dalle pubblicazioni della casa editrice, nonché ai molteplici manuali Hoepli, rivolti non solo ai tecnici e agli studiosi ma anche a «tutte le persone colte e intelligenti» (E. CAUDA, *Cinematografia sonora. Elementi teorico-pratici*, Milano, Hoepli, 1930, p. IX).

³⁷ PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., pp. 124-125; GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti*, cit., pp. 151-156. Va ricordato che anche un teorico accorto e sensibile alla dimensione sonora come Béla Balázs, negli anni Trenta auspicava la sopravvivenza del muto e ancora negli anni Quaranta promuoveva la nascita di una «lirica filmica» non molto distante dalle formule enunciate dai due teorici italiani. Cfr. B. BALÁZS, *Der Geist des Films*, Halle, Wilhelm Knapp, 1930, tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1954 e *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1945], Wien, Globus Verlag, 1952, tr. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, p. 256.

³⁸ Intervista a Pirandello riportata in E. ROMA, *Pirandello e il cinema*, «Comoedia», XIV, 7, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 19-22; cit. da p. 21.

³⁹ Su tutti questi aspetti e in particolare la questione dell'originalità del soggetto pirandelliano vd. *Pirandello e il cinema*, cit.

⁴⁰ ROMA, *Pirandello e il cinema*, cit., pp. 21-22, mio corsivo.

⁴¹ Da una lettera inedita a Marta Abba da Berlino, 27 maggio 1930, citata in *Pirandello e il cinema*, cit., p. 10.

⁴² L. PIRANDELLO, *Si gira...* [1915], poi *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1928], Milano, Mondadori, 1989, pp. 174-175, mio corsivo.

⁴³ ROMA, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 22.

⁴⁴ Cfr. R. CLAIR, *Réflexion faite*, Paris, Gallimard, 1951, tr. it. *Storia e vita del cinema*, Milano, Nuvoletti, 1953: l'opera riproduce le note lettere da Londra del 1929 sul sonoro.

⁴⁵ Tutte le citazioni sono tratte da PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., p. 122.

⁴⁶ ANON., *Luigi Pirandello contro il film parlato*, «Corriere della sera», 19 aprile 1929.

⁴⁷ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti*, cit., p. 157.

⁴⁸ *Ivi*, p. 157 e p. 56. E ancora: «Sin dai primi anni del secolo ventesimo, in cui le films cominciarono ad interessar la folla, la tecnica cinematografica covava l'ambizione di conquistare all'immagine il colore, il suono, il rilievo», *ivi*, p. 158.

⁴⁹ *Ivi*, p. 57.

⁵⁰ *Ivi*, p. 178.

⁵¹ *Ivi*, p. 175.

⁵² *Ivi*, pp. 21-22, mio corsivo.

⁵³ *Ivi*, p. 160.

⁵⁴ *Ivi*, p. 187, mio corsivo.

⁵⁵ *Ivi*, p. 74.

⁵⁶ BRAGAGLIA, *Il film sonoro*, cit.; E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.

⁵⁷ F. T. MARINETTI, P. MASNATA, *Il teatro radiofonico*, 1933 e F. T. MARINETTI, A. GINNA, *Cinematografia*, in «Gazzetta del Popolo», 1938, ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 235-238 e 239-241; cit. da p. 236.

⁵⁸ *Inchiesta sulla Radio*, «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437. Il supplemento «Cine-Convegno» verrà pubblicato dal 25 febbraio 1933 al 25 luglio 1934.

⁵⁹ R. ARNHEIM, *Radio* [1933], London, Faber & Faber, 1936, tr. it. *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937 (ora *La radio l'arte dell'ascolto*, Torino, Editori Riuniti, 1987) e *Nuovo Laocoonte*, cit.

⁶⁰ R. ARNHEIM, *Arte riproduttiva*, «Cine-Convegno», I, 2-3, 25 aprile 1933, pp. 33-36.

⁶¹ ARNHEIM, *La radio l'arte dell'ascolto*, cit. (cap. *Elogio della cecità*) e *Nuovo Laocoonte*, cit., p. 25.

⁶² ARNHEIM, *La radio l'arte dell'ascolto*, cit. (cap. *Direzione e distanza*) e *Nuovo Laocoonte*, cit., p. 26.

⁶³ ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 155, mio corsivo.

⁶⁴ *Ivi*, p. 71.

⁶⁵ Le citazioni sono tratte nell'ordine da: ARNHEIM, *Nuovo Laocoonte*, cit., p. 33 e *La radio l'arte dell'ascolto*, cit., p. 18; BRAGAGLIA, *Il film sonoro*, cit., p. 159; ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 29; PIRANDELLO, *Se il film parlante*, cit., p. 122; A. CASELLA in *Inchiesta sulla Radio*, cit., p. 384.

⁶⁶ Ci si riferisce, in particolare, alla documentazione relativa all'attività svolta per l'EIAR tra il 1927 e il 1931 apparentemente assente sia dagli archivi RAI che dal Fondo Ferrieri conservato presso il Fondo manoscritti dell'Università di Pavia (dove peraltro è presente parte della corrispondenza relativa alla seconda fase di direzione RAI, negli anni Cinquanta).

⁶⁷ Le attività del circolo sono riportate in *Indice sistematico degli articoli, degli spettacoli, dei concerti, delle manifestazioni presentate nel ventennio*, «Convegno», XXI, 1, gennaio 1940.

⁶⁸ «Radiorario», V, 28, 7-14 luglio 1929, p. 4.

⁶⁹ *Inchiesta sulla radio*, cit. L'inchiesta prendeva l'avvio dall'articolo di Ferrieri comparso sul numero precedente di «Il Convegno», già pubblicato nelle sue singole parti su «L'Ambrosiano» di Milano, E. FERRIERI, *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6, 25 giugno 1931, pp. 298-299.

⁷⁰ E. FERRIERI, *Montaggi di suoni*, «Comoedia», XVI, 5, 15 maggio 1934, pp. 29-30.

⁷¹ E. FERRIERI, *Radio, dischi, cinema. Cosa vuole il pubblico?*, «Comoedia», XVI, 12, 15 dicembre 1934, pp. 23-25; GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 145.

⁷² G. MIRACOLO, *Il film sonoro*, «Comoedia», XI, 7, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 21-22; cit. da p. 22.

⁷³ *Ibidem*, mio corsivo.

⁷⁴ R. DE BERTI, E. MOSCONI (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», XX, 4, ottobre-dicembre 1998 e R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

⁷⁵ A. CASELLA in *Inchiesta sulla radio*, cit., p. 384.

⁷⁶ È la definizione usata tanto da Arnheim (*La radio cerca la sua forma*, cit.) che, come si vedrà, da Walter Ruttmann; cfr. *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, a cura di L. QUARESIMA, Rovereto, Manfrini, 1994.

⁷⁷ ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 29.

PARTE SECONDA

IL RUMORE FILMICO, UNA SONORITÀ RADIOFONICA

Il primo territorio che il cinema sonoro italiano degli anni Trenta mostra precocemente di padroneggiare è quello della dimensione rumoristica, attorno alla quale vi è un forte interesse da parte di tutto il panorama mediale italiano e rispetto al quale probabilmente il cinema italiano ha assunto le posizioni più particolari e innovative, se non altro in relazione alle sue successive inclinazioni. Complice la radiofonia, i film mostrano un'attenzione molto ampia non solo al rumore filmico ma anche alla comprensione della complessità della dimensione rumorosa che prorompe nel mondo moderno e della sua forza di incidere non solo sullo spettacolo ma soprattutto sullo spettatore.

È così che negli anni Trenta coesistono le diverse valenze del rumore, mostrando una coscienza piuttosto chiara innanzitutto dell'ambiguità del rumore (l'oscillazione semantica che il concetto stesso di rumore subisce, con la parola da un lato e soprattutto con il suono musicale dall'altro), poi della sua correlazione quasi immediata con la costruzione della spazialità (la resa sonora non come utopica riproduzione ma come rappresentazione e la conseguente intuizione della creazione di un ambiente o paesaggio sonoro) e infine della sua intima connessione con il meccanismo (la dimensione di "grana" della macchina e il rumore non ancora ridotto a disturbo). Da questo punto di vista il cinema moderno degli anni Cinquanta con le sue effrazioni e le sue dissonanze sarà piuttosto il luogo in cui *ritrovare* una modalità d'ascolto che aveva caratterizzato già una certa stagione cinematografica, per lo meno prima che si imponesse il "servaggio della parola", opponendovi la globalità dell'ascolto, la piena cittadinanza dei rumori, che attraggono l'orecchio dello spettatore allontanandolo dalla linearità del film, e un flusso sonoro autonomo non lontano da ciò che la radio aveva cominciato a imporre.

La lettura di una serie di fonti filmiche, tra le quali in particolare *O la borsa o la vita* (C. L. Bragaglia, 1933), permette di ricondurre immediatamente il rumore filmico all'esperienza radiofonica, grazie alla importante "mediazione" del futurismo e in particolare delle ricerche di Luigi Russolo. Ed emerge una modalità d'ascolto non solo dominata dai rumori, vere e proprie chiavi di lettura e di appropriazione acustica della realtà che il cinema condivide direttamente con la radiofonia, ma an-

che dotata di una dimensione più globalizzante, un'esperienza complessa meno "verbocentrica", una percezione non di rado eversiva sull'immagine.

3.1. *Esperienza del rumore e modernità*

Rispetto alle modalità contemporanee, figlie del mito dell'alta fedeltà e dell'ilusoria purezza e direzionalità del suono riprodotto, dove il digitale significa innanzitutto approccio a un suono perfettamente pulito senza sfrigolii, borbotti, stridii, gli anni Trenta trovano fondamento nel rumore, anche in quanto interferenza, «rumori parassitari», come li definiva Ernesto Cauda, con cui bisogna convivere e che fanno in qualche modo parte del sonoro stesso¹.

Come sosteneva Luigi Russolo nel suo manifesto *L'arte dei rumori* (11 marzo 1913): «La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini»². Dunque il rumore nasce con le macchine e tra queste macchine coinvolge e rappresenta immediatamente i media, le moderne macchine dei suoni.

In Italia il rumore è ben presente nella teoria filmica, mediato per lo più dall'influsso diretto o indiretto delle teorie dell'a-sincronismo. Trova spesso spazio e riconoscimento – dalle riflessioni acerbe di Sebastiano Arturo Luciani alle mature invettive di Rudolf Arnheim – come *escamotage*, per così dire, per non rifiutare in blocco la recente innovazione sonora³; l'opposizione tra film sonoro e film parlato, che salva il rumore e condanna la parola fa sì che, mentre è esaltato, il rumore viene tuttavia rimosso nella sua novità e ridotto a puro commento e arricchimento dell'immagine. Ne è una prova, ad esempio, il fatto che il rumore è sostanzialmente accettato proprio nella forma di quel pleonasma e di quel sincronismo tanto vituperato per la parola, con un totale assorbimento da parte dell'immagine della sua carica eversiva⁴.

Le teorie cinematografiche italiane sono, apparentemente, una prova dell'azzeramento del suono e quindi del rumore sull'immagine. In realtà, come si è visto nel secondo capitolo, in questo panorama omogeneo non sono assenti le voci isolate, apparentemente un po' uniche, eppure più in sintonia, come si vedrà, con quanto i film andavano sperimentando: «Per il resto, suoni, suoni, nient'altro che suoni: il gocciolio della grondaia, il mormorio d'una cascatella, una scarica di fucileria, un grillo che zirla, il gracidio delle rane nel pantano. E musica»⁵. Accanto a frequenti osservazioni di questo genere da parte dei critici, la posizione ormai nota di Eugenio Giovannetti, che, nel parlare del trionfo di un suono panteistico e orgiastico, sostiene che l'avvenire del film sonoro è nella sonorità in genere, catturata nei suoni a cielo aperto, nel campo di corse, nella mareggiata, e così via in una ricca campionatura di sonorità la cui prima espressione è appunto il rumore. Non è un caso, che questa apertura alla sonorità passi spesso attraverso una contaminazione per lo me-

no teorica con altri media: allargare lo sguardo, dunque, ibridare, ragionare in termini di paesaggio mediale piuttosto che di singola area espressiva, consente di capire meglio i processi che lo animano ma anche la consistenza stessa del rumore. Il rumore si offre in particolare come sonorità radiofonica; perché è attraverso la radio o comunque nel dialogo privilegiato con la radio e di qui con le altre “macchine” sonore che nel cinema italiano penetra una visione del rumore di una certa complessità.

Da questo punto di vista il cinema italiano del periodo rielabora in profondità la lezione futurista, da un lato accogliendone la radicale ridiscussione dell'identità delle arti e l'apertura all'ibridazione tra forme espressive e dall'altro, nello specifico, recuperando la sensibilità che da sempre il movimento aveva manifestato per il rumore. I rumori appaiono anzi come la traccia più profonda, meno superficialmente di costume, dell'eredità che il futurismo lascia al cinema italiano degli anni Trenta.

3.1.1. *Il futurismo e la moderna fabbrica dei rumori*

Nel cinema italiano dei primi anni Trenta il rumore emerge in modo meno banale della semplice opposizione al visivo, è un rumore colto nella sua pregnante dimensione di sonorità e questa qualità viene maturando innanzitutto a ridosso delle sperimentazioni radiofoniche, non distratte dal visivo. Il rumore nei testi filmici del periodo diventa dunque un indizio prezioso che testimonia di queste intersezioni tra cinema e radio e dimostra che quello che è in gioco non è solo il cinema ma il nuovo secolo con i suoi rumori e il nuovo panorama mediale con le sue inedite sonorità. Gli anni Trenta mostrano di comprendere che affrontare il rumore significa avere a che fare con la realtà acustica del mondo moderno e la modernità del suono riprodotto.

L'Italia offre un contesto particolarmente fecondo in questa direzione: la radio infatti incontra l'esperienza e lo stimolo dei futuristi, che fin dalle loro prime battute avevano esaltato la modernità del rumore e visto immediatamente nel nuovo mezzo radiofonico un efficace banco di prova delle sue potenzialità comunicative. Già il primo Manifesto, che il 20 febbraio 1909 segna la fondazione del movimento, è un vero e proprio inventario di luoghi e rumori della modernità: esaltati dal «rumore formidabile degli enormi tramvai», dopo aver udito «subitaneamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici», attratti dal «rumore di mascelle stridenti» della Morte, i futuristi traducono e vivono infine tutto il mondo come una grande esperienza sonora, come recita l'ultimo punto programmatico:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne, [...] i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui eli-

ca garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta⁶.

Il primo Manifesto sulla cinematografia futurista non fa che calare questa esperienza nei mezzi propri del cinema, ribadendo, seppur ancora a livello metaforico dato il mutismo del cinema, il suo carattere di arte sonora: «I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani saranno spesso le nostre *parole formidabilmente espressive*: l'universo sarà il nostro vocabolario»⁷.

Il futurismo dunque, innanzitutto, dà diritto di cittadinanza al rumore, riconosce la sua novità e lo accoglie nella sua materia specifica; e poi, esaltando i suoni di cantieri, stazioni, officine, locomotive, aeroplani e il frastuono della folla crea un vero e proprio repertorio, condizionato dall'utopia moderna della metropoli e della velocità e ostile a ogni forma di passatismo, cui immediatamente si rivolge il cinema. I mezzi per tale realizzazione, tuttavia, è ancora una volta la radio a fornirli: come la stessa esperienza futurista dimostra. Non dai Manifesti sulla cinematografia, bensì proprio da quello sulla radio, o per essere più precisi «la radia» nome dato dai futuristi «alle grandi manifestazioni della radio», vengono date operativamente alcune istruzioni sull'uso del suono, all'interno del quale un posto centrale occupano i rumori: di qui l'invito a lavorare con la «vita caratteristica di ogni rumore e le infinite varietà di concreto-astratto e fatto-sognato mediante un popolo di rumori», o l'impulso a inscenare «lotte di rumori e di lontananze diverse»⁸.

Il cinema sonoro italiano fa propria la lezione futurista e i film si popolano di sinfonie di rumori che emergono, non a caso in maniera più esplicita, proprio all'interno di uno dei temi più cari alle avanguardie: quello della città. A scorrere i film dell'epoca, infatti, non può non colpire da un lato l'estrema libertà e spregiudicatezza e il vero e proprio trionfo di rumori che la colonna sonora immediatamente conquista non appena la macchina da presa è lasciata libera di indagare la realtà urbana; dall'altro, salta agli occhi la costante ricerca di varietà di *locations* e di ambienti innanzitutto sonori, reali o fittizi non importa purché acusticamente individualizzati e caratterizzati. Così, per citare solo i casi più eclatanti, la Roma dell'arrivo alla stazione Termini nell'*incipit* di *La segretaria privata* risuona liberamente del vociio della folla, dei colpi di clacson da grande metropoli con letteralmente una vivacità che contrasta ad esempio con l'acustica sostanzialmente teatrale di altre immagini, come, per citare una delle scene più suggestive, il cortile-palcoscenico su cui, con movenze da musical, Elsa Merlini si affaccia a cantare la sua felicità per il conquistato lavoro. Allo stesso modo, metonimicamente, la città rivive nel tichettio incessante e frastornante delle macchine da scrivere che quasi fanno da contrappunto al vacuo e stilizzato lusso delle scene e alla ricercatezza un po' leziosa dei dialoghi. Parimenti la claustrofobica e teatrale Napoli di *La tavola dei poveri* (A. Blasetti, 1932) si apre improvvisamente e quasi schizofrenicamente ai suoni liberi e sfrenati delle officine dell'avvocato, da cui Raffaele Viviani si reca per un prestito, il cui rombo delle saldatrici e del lavoro alle fucine sembra opporre alla Napoli della rivista e del varietà l'utopia di una metropoli del futuro, e del cinema. Ancora, un am-

biente sonoro particolare, fatto di sirene di navi, frangersi d'onde, di ordini impartiti e musiche diffuse per altoparlante, connota quella vera e propria città del futuro che è a inizio secolo il transatlantico, quale con alta spettacolarità domina l'*incipit* di *Non ti scordar di me* (A. Genina, 1935). Da ultimo quel ritratto anche sonoro di Milano che è *Gli uomini, che mascalzoni...* (M. Camerini, 1932), film che mette in luce le molteplici anime della città: dal risvegliarsi acustico della metropoli al mattino, con il crescendo di clacson e del brusio della folla, fino al frastornante rumore della modernità nella Fiera di Milano, dominata dagli annunci degli altoparlanti, dal richiamo dei megafoni e dal rombo di improbabili macchinari che popoleranno la casa italiana del futuro.

L'avanguardia, e in Italia in particolare il futurismo, porta dunque il cinema ad ospitare delle continue sinfonie urbane: tramite esso il rumore conquista seppur parzialmente un certo territorio nel cinema testimoniando un importante momento di scoperta, utopia e anche riappropriazione acustica della città italiana.

Attraverso la radio, e con la mediazione futurista, forse non si arriva a un'estetica del rumore (come magari invece in Germania)⁹ ma innanzitutto si afferma un *repertorio di suoni* chiari, individualizzati e ritornanti e si impostano le questioni cruciali in materia di *sintassi rumoristica*.

La radio e i film dell'epoca confermano questo carattere di trionfo di rumori, un'attenzione alla rumoristica taciuta dalle riflessioni ufficiali, e al suo interno una ricchezza incredibile, eppure al tempo stesso iterata, di repertori sonori e di sonorità e alcuni miti auditivi di chiara impronta futurista; non c'è quasi bisogno di citarli: le pellicole e le trasmissioni dell'epoca sono pieni di treni e stazioni, di aerei e aeroporti, di sale della borsa e corridoi di panfili, di fiere e fabbriche e ovviamente di più rumorose che trafficate strade cittadine.

L'osservazione che a questo repertorio si ispirino i nuovi media sonori è meno scontata di quanto a prima vista sembri. È vero che forse non esiste corrente artistica così rumorosa come quella del futurismo, ma quello che preme sottolineare è che il segnale forte dato dai futuristi è proprio quello della collocazione del rumore nell'ottica della riconsiderazione dell'ambiente acustico. Ricordano (e fecero presente allora) che il rumore, il suono della modernità, non è una nuova componente ma una diversa dimensione. Le osservazioni futuriste e il centone di rumori della modernità a partire dal mito acustico della città, che si ritrova in molti testi radiofonici e cinematografici dell'epoca, richiamano alla mente infatti la nozione di *Sacred Sound* (Suono consacrato) di Robert Schafer, un rumore di forte intensità non socialmente prescritto ma anzi (riprendendo alcune suggestioni di Levi-Strauss) un elemento collegato al sacro e al potere; un suono di riferimento che cambia nel tempo e che denuncia quindi un mutato assetto del mondo che, nelle tappe principali indicate da Schafer, dal tuono roboante degli dei, passa al suono di campane delle cattedrali, poi al rombo delle fabbriche fino al rumore amplificato della musica pop.

Il rumore dunque anche come cifra e come principio organizzatore dell'ambiente; per quanto indirettamente, il futurismo addita un rumore che è anche do-

minio della percezione dello spazio acustico e della realtà. E la radio (basta pensare al possesso di certi mondi tramite la sacralità di certi rumori: da trasmissioni come *Voci del mondo*, che fanno di un negozio di venditore d'uccelli una sorta di foresta tropicale, a radiocommedie infarcite di rumori della banchisa polare, e perché no di invasioni di marziani)¹⁰, la radio e il film italiano ne fanno tesoro. Come si vedrà parlando della musica, quale passaggio di mano tra differenti suoni consacrati più efficace del trascorrere sonoro in *Acciaio* dal rumore delle cascate al rumore dell'acciaieria?

3.1.2. Verso la radio: Luigi Russolo e l'ambiente sonoro

La connessione tra radio, cinema e futurismo si fa tuttavia esplicita nel caso di un altro importante esponente futurista, precursore nella ricerca sui rumori: Luigi Russolo, non a caso riconosciuto ben presto e da più parti come pioniere dell'estetica radiofonica¹¹. Russolo sembra poi in qualche modo “chiudere il cerchio” di questa continua convergenza tra i media: i suoi strumenti, dagli intonarumori al rumorarmonio, così pesantemente boicottati nei luoghi sacri della musica, attraggono tuttavia l'attenzione del cinema che ne intuisce le possibilità di sfruttamento¹².

Russolo, infatti, è innanzitutto lo “scopritore” delle sonorità del ventesimo secolo; come si è visto nelle parole del suo Manifesto, con una posizione comune agli altri futuristi e vicina a certe teorizzazioni contemporanee, egli correla rumore, modernità e macchina ed è dunque tra i primi a caratterizzare acusticamente le realtà del nuovo secolo, come la città, di cui invita a «orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee»¹³.

Russolo tuttavia non si limita a valorizzare e rivalutare la sonorità extramusicale, ma nei suoi scritti teorici offre una vera e propria enciclopedia dei suoni del mondo e delle loro caratteristiche; una riflessione che suona preziosa per il cinema e che preannuncia tanti studi contemporanei sul cinema sonoro. Oltre a recensire minuziosamente ogni vario rumore, i suoi scritti teorici (e le sue sperimentazioni purtroppo perdute) affrontano problemi cruciali per la riproduzione sonora. In Russolo si trova già piena consapevolezza, prima ancora dell'avvento di radio e cinema sonoro, del misterioso gerarchizzarsi dei suoni («il brusio continuo, stranissimo e meraviglioso della folla, del quale si possono determinare solo poche voci che arrivano chiare e distinte fra tutte le altre anonime e confuse»), della scomposizione spesso necessaria per sonorità complesse come il rumore («si può studiare quale dei vari rumori – passo del cavallo, traballamenti delle vetture, sfregamenti dei finimenti, ecc. – si perda prima nella lontananza fino a diventare un leggero brusio»), e infine, soprattutto, della spazialità del suono. «Nei gorgogliatori, abbassando un registro, si trasforma il rumore tipo gorgogliare d'acqua nei tubi d'una grondaia, in un altro

rumore tipo scroscio di pioggia»¹⁴: così Russolo commenta una delle sue ricerche in un modo che non lascia dubbi sul carattere di *resa* spaziale del suono e sulla sua origine convenzionale.

Già questi cenni danno un'idea di come le ricerche di Russolo non investono solo una generica riscoperta del rumore in chiave musicale, ma mettono a nudo alcuni degli snodi fondamentali del suono riprodotto, che fondano prima il suo status nel "cieco" ascolto radiofonico e dopo anche il suo utilizzo cinematografico.

È impossibile valutare con esattezza l'impatto di una teoria come quella di Russolo a lungo misconosciuta, zittita dalle ben più roboanti teorie musicali del futurista Pratella, rifiutata o comunque guardata con scetticismo dallo stesso Marinetti; tuttavia è indubbio che egli attua un'operazione che merita di essere riconsiderata e che mette in luce alcuni punti cruciali che si trova ad affrontare il sonoro al suo esordio.

Quello che è certo, infine, è che – sia dovuto alla sua personale sensibilità o sia in genere effetto dell'atmosfera futurista respirata in quegli anni in Italia – l'opera di Russolo anticipa alcune delle situazioni acustiche più tipiche del cinema degli anni Trenta; le uniche tre composizioni o «spiralì di rumori» da lui create sembrano ad esempio riecheggiare in tante scene sonore cinematografiche poi divenute classiche: *Il risveglio di una città* lo si ritrova, come si è visto, ad esempio in *Gli uomini, che mascalzoni...*, *Si pranza sulla terrazza dell'Hotel* richiama tante situazioni da demi-monde che vanno dall'albergo di *Resurrectio* ai locali notturni di *La segretaria privata*; e infine *Convegno di automobili e d'aeroplani* pone le premesse per un ricco immaginario cinematografico, che va dalle corse in auto di De Sica sempre nel film di Camerini alle suicide acrobazie di Tofano in *O la borsa o la vita*.

Se non è possibile stabilire una discendenza diretta tra le teorie elaborate da Luigi Russolo e la prassi filmica di un ventennio successiva, è tuttavia indubbio che l'ambiente in cui tutto ciò si produce è il medesimo: i rumori del nuovo secolo e le inusitate sonorità del nuovo panorama mediale.

3.2. *Il rumore tra radio e film*

Le cronache del tempo non hanno del tutto torto a ravvisare nella scena del treno, nell'assordante rumore di fischi e nello sferragliare sulle rotaie, il clou del film di Gennaro Righelli: è indubbiamente il rumore ad attrarre maggiormente l'attenzione delle platee in quegli anni e, rispetto ai mille dubbi che gravano sulla parola e sulla "teatralizzazione" del cinema, ad essere percepito come un elemento realmente innovativo e impossibile da ignorare.

Per certi versi l'opposizione che, all'inizio di questo lavoro, si è volutamente alimentata tra i primi due film sonori italiani, *Resurrectio* e *La canzone dell'amore*, vede alla base anche un diverso atteggiamento nei confronti del rumore. Diversamente dal film di Righelli che, a partire dall'inserzione di scene per eccellenza sonore e

rumoristiche come quelle dei pranzi, pullula di rumori, pur dosati e soggetti ai dialoghi, Blasetti interpreta il film sonoro in direzione non solo di una rarefazione del dialogo ma soprattutto di una sperimentazione quasi esclusivamente rivolta al suono musicale. L'esclusione dei rumori è a maggior ragione eclatante se si considera che nella sequenza del concerto, al di là delle precedenti considerazioni, la musica di fatto tende ad assumere un andamento onomatopeico: pretende di sostituirsi letteralmente al placido sciacquio delle onde o all'infuriare dei marosi, a tal punto, potremmo dire ironicamente, che infine i rumori cercano di riconquistare il proprio territorio, attraverso quel temporale violento che irrompe nella sala da concerto ponendo fragorosamente fine alla sinfonia. Eppure non mancano anche in *Resurrectio* echi e risonanze della cultura rumoristica del periodo, se non quasi un indulgere a quelli che ormai già appaiono come stereotipi sonori. La scena più emblematica è sicuramente quella del tentato suicidio: ebbene, non solo in questa scena il suono sembra svolgere una funzione drammatica in fondo secondaria rispetto al visivo, con quelle ombre e luci che violentemente "tagliano" il viso del protagonista¹⁵, ma soprattutto il rumore ospitato dal film è ancora una volta quello del treno, suono che, dai manifesti futuristi alle ormai diffuse radiocommedie, dalla edizione sonorizzata di *Rotaie* al noto episodio della morte della madre in *La canzone dell'amore* e, in prospettiva, fino al leitmotiv di *Treno popolare*, non costituisce certo una novità ma rappresenta di fatto uno dei primi rumori a essere pienamente naturalizzati dal cinema sonoro. Uno stereotipo che è quasi ormai simbolo della moderna civiltà della macchina e del processo di appropriazione acustica attuato nei suoi confronti dal nuovo paesaggio mediale.

Ancora una volta sembra esserci una correlazione diretta tra l'apertura alle componenti sonore e la disponibilità del cinema a "contaminarsi" con gli altri mezzi di registrazione e diffusione del suono, e particolarmente a questo riguardo: non a caso il rumore, se non altro inteso nell'accezione spregiativa di disturbo e ostacolo alla comunicazione, sembra per certi versi nascere con il suono riprodotto, caratterizzato alle origini proprio dal ronzio della trasmissione radiofonica poco sintonizzata, dallo sfrigolio del solco nel fonografo e infine dal suono un po' sordo della pista ottica e dal gracchiare degli altoparlanti cinematografici. Se il suono riprodotto, e attraverso esso tutto un mondo mediale in ristrutturazione, penetra nel cinema, ciò avviene inizialmente soprattutto sotto la spinta del rumore.

La prima "compromissione" avviene nell'incontro con la radio. L'attenzione al rumore, in particolare, porta immediatamente la storia del cinema a convergere con quella della radio; questo fenomeno, che assume in alcune situazioni coordinate particolari, come nel caso dei radiodrammi tedeschi e del loro influsso – con esiti come vedremo anche italiani – sullo sviluppo del cinema sonoro, fornisce un repertorio di suoni, una sinfonia di rumori, spesso si è visto di matrice futurista, cui attingere a piene mani.

L'impiego del rumore, ancora una volta, non è tuttavia azzerabile sul solo ingresso di una nuova e inedita componente espressiva, ma, per il tramite della radio,

modifica di fatto anche la superficie dell'immagine; se, come si vedrà, l'impiego della musica tende a portare il cinema verso le risorse del flusso radiofonico, al contrario il rumore sembra coagulare attorno a sé la linearità del film. Con una consapevolezza inattesa, nel lessico del periodo ricorre molto spesso, tanto per le radiocommedie quanto per i film sonori, la definizione di *fonoquadri*, quadri per così dire acustici che si succedono l'un l'altro e che hanno soprattutto nel rumore la loro origine e coerenza. Così ad esempio uno dei primi radiodrammi trasmessi dall'EIAR, *Venerdì 13* tratto dal racconto di Mario Vugliano, viene presentato da «Radiodiorario»: «Radiodramma in un atto. *Scene acustiche*. Voci carrettieri – Grida di animali – Canzone con accompagnamento di pifferi, di tamburi, berceuse, Le ore, Il vento, la Pioggia – Rumori diversi»¹⁶. Quello che è interessante è che, innanzitutto, ancora una volta il suono e in particolare il rumore diventa qualcosa di non azzerrabile sull'immagine ma che anzi modifica e condiziona il visivo, diventandone, sicuramente in questi film, un principio generatore. In un'altra prospettiva, tuttavia, il rumore conferma anche un suo carattere di guida per così dire nel cammino intrapreso dal sonoro, riproponendo come direbbe Noël Burch una "narrazione" a *tableaux* appunto, questa volta acustici, vicina alla non linearità di certo cinema muto: un po' come alcune immagini del cinema "primitivo", che invitano a una lettura topologica, così anche questo tipo di quadri acustici implicano un'attenzione istantanea da parte dello spettatore, lontana dallo sviluppo narrativo, e privilegiano l'andamento paratattico sulla sintassi¹⁷.

3.2.1. *Rumore e radiocommedia*: L'anello di Teodosio

Un esempio illuminante è offerto dal copione di *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, prima radiocommedia originale messa in onda dall'EIAR, che conferma come «la storia del radiodramma inizia con il rumore e non con la parola»¹⁸. Trasmessa dalle stazioni Nord domenica 3 novembre 1929, dalle 16.00 alle 16.30, grazie alla Compagnia stabile diretta da Enzo Ferrieri, nel testo unisce i tipici caratteri della prima commedia borghese di inizio Novecento al grande ruolo affidato ai rumori, a partire dall'ingegnere Tutino che «ha curato che questa messa in scena sonora apparisse il più possibile suggestiva e completa»¹⁹.

Innanzitutto, il copione è pubblicato simultaneamente alla messa in onda²⁰; e le notazioni rumoristiche, che ricorrono insistenti accanto alle battute della commedia, risultano in questo senso assolutamente emblematiche di certo "feticismo" rumoristico diffuso all'epoca e, al tempo stesso, anche della voglia di condividere con lo spettatore i meccanismi di funzionamento del suono e del rumore, tentando di rendere visibile sulla carta l'intero ambiente sonoro e di fargli toccare quasi la matericità dei rumori. E non si può escludere nemmeno in questo copione un ausilio alla comprensione, in un periodo in cui la familiarità con i rumori non era ancora totale.

All'interno della commedia si ritrova il noto repertorio di suoni: la città, il por-

to, il piroscapo, ma anche – con un procedimento di non poca autoriflessività – i rumori tipici delle nuove “macchine”: l’ascensore e la stessa sala cinematografica; e infine non solo i suoni di macchine ma le macchine per fare suoni, come il segnale morse del radiogramma. Prendendo la commedia a exemplum, per quanto arbitrario, alla metà degli anni Venti dunque il vocabolario dei rumori è magari banale ma ben attestato; la radio padroneggia un repertorio di suoni dai più scontati ai più articolati, ed è quello che dal futurismo tragherà poi verso il cinema sonoro. Soprattutto, si trova una forte individualizzazione sonora che discrimina all’istante un luogo dall’altro e ne permette l’immediata riconoscibilità: la sirena per il piroscapo, il clacson per il taxi e la strada urbana, oltre ovviamente alla funzione ambientale svolta da questo punto di vista dalla musica (sul piroscapo: le canzoni napoletane a poppa tra gli emigrati; il tango e il jazz sottocoperta nelle sale della prima classe). Un ambiente sonoro a cui concorrono diversi livelli di suono: come la funzione anche ritmica di rumori che scandiscono i momenti dell’azione (gli squilli di tromba), il potere visivo di altri (il frastuono dell’incidente automobilistico), o quello simbolico di altri ancora (il tuono e il temporale finale). Il tutto combinato con una sintassi, sembra di poter ricostruire dal copione, ormai piuttosto matura, in cui si trovano alcuni effetti spaziali tipici del suono, come il volume e la sua relazione con la distanza della sorgente, o come la gerarchia dei suoni e il primato delle voci, ecc. Dunque si ritrovano tanti spunti già analizzati, a partire dalla capacità di immediata di riconoscibilità di un suono e quindi il suo collegamento con un determinato ambiente di cui aiuta anche a ricostruire la conformazione.

L’anello di Teodosio è tuttavia qualcosa di più di una «radiocommedia in 30 fonquadri»²¹, a partire dalla forte autoriflessività che la caratterizza è, fin da subito, una grande metafora sull’ascolto, come emerge esemplarmente nell’*incipit*:

BOLT: Guardate, Smile, se non c’è nessuno che ascolti dietro la porta.

(Rumore di una porta che si apre e si chiude)

SMILE: No, non c’è nessuno.

BOLT: Chiudete a chiave.

(Rumore dello scatto di una serratura)

SMILE: Ecco fatto.

BOLT: Voi, Crack, guardate se non c’è nessuno attaccato fuori della finestra per udire la nostra conversazione.

(Rumore di una finestra che si apre e si chiude)

CRACK: Nessuno.

BOLT: Tirate le tende.

(Rumore di una tenda che scorre sugli anelli)

SMILE: Ora soffocheremo, in questa stanza!

BOLT: Non è il momento di soffocare, questo. Vi prego, Smile, di non cominciare con le vostre solite difficoltà.

CRACK: Cercate di essere seria.

BOLT: Ed ora che siamo al sicuro da ogni indiscrezione, perché abbiamo preso in affitto in

questo albergo di New York, oltre alla camera nella quale siamo, anche le due camere attigue, e quella che è sopra di noi e quella che è al piano di sotto, e nessuno quindi ci può udire...²².

Tutto il potere del suono è alluso in questo inizio che rimanda da un lato alla capacità del suono di penetrare lo spazio, dall'altro al carattere totalizzante e invasivo dell'ascolto.

Poco importa che poi il giudizio dei critici su queste commedie sia mite, come «l'abuso della consentita molteplicità di luogo e quella sonorizzazione troppo folta» che ad esempio Enrico Rocca imputa al lavoro di Chiarelli²³ (compensato del resto dalla trasmissione della commedia anche alla BBC nel 1931); del resto sono giudizi poi comunemente estesi a tutte le radiocommedie, da la *Dinamo dell'eroismo* di De Stefani a *Violetta e gli aeroplani* di Marinetti. Viceversa questi lavori testimoniano più o meno direttamente di una prassi, una libertà di cui dovette in qualche modo nutrirsi anche il cinema.

È in questo quadro che le commedie radiofoniche sono effettivamente, come le chiamava Carlo Linati, «film-commedie»²⁴ e dunque che anche i film sono un po' radiofonici. Le stesse risorse le si ritrova nei film sonori del periodo, dove al di là del ricco repertorio sonoro, c'è molto forte questa propensione agli ambienti sonori e in cui ciò che è in gioco spesso non è la realtà o la finzionalità dei rumori ma la individualizzazione e profonda caratterizzazione acustica degli ambienti. Verrebbe quasi da dire che c'è più volte questa rinuncia alla verità, all'originalità del rumore a favore della sua sonorità e della sua riconoscibilità per l'ascoltatore del tempo. Gli esempi sono molteplici: il contrasto tra l'arrivo in treno alla stazione e la stilizzazione sonora data dal tichettio delle macchine da scrivere negli uffici (*Rubacuori*); o ancora la teatralità e la riduzione rumoristica (*La tavola dei poveri* o *La segretaria privata*) che oppone ancora una volta spettacolo e metropoli; o il ritratto anche acustico di quel «set della modernità»²⁵ che è Milano in *Gli uomini, che mascalzoni...* Sono tutti contrasti risolvibili solo alla luce di categorie come la riconoscibilità piuttosto che la verità; ma anche indizi di una mappa acustica del territorio che vede alternarsi vari livelli e varie aree di dominio del rumore, tipiche di quell'ambiente sonoro in cui l'ascoltatore (filmico o radiofonico non importa) degli anni Trenta era immerso.

L'interazione definitiva tra radio e film emerge nel lavoro di alcuni giovani universitari e nelle loro prove che, in occasione dei Littoriali della cultura, l'EIAR manda in onda con il programma *L'ora radiofonica del GUF* dove, come deve riconoscere anche il non entusiasta Enrico Rocca «si tesaurizzi per la radio un'esperienza cinematografica»²⁶. Si tratta in particolare dei famosi suonomontaggi dei GUF milanesi, trasmessi nel febbraio 1934. Essi fanno da ponte tra le sperimentazioni rumoristiche dei futuristi e le esperienze d'ascolto radiofoniche moderne, offrendo, come ammesso all'epoca da più parti, valide fonti d'ispirazione per il sonoro cinematografico: non a caso i lavori sono eseguiti grazie alla pellicola cinematografica di

cui sfruttano solo la parte sonora e registrati poi su disco. Renato Castellani, Livio Castiglioni, Carlo Linati e Ettore Giannini – personaggi che intersecano simultaneamente la storia della radio e del cinema italiano – realizzano una serie di opere che non solo riconfermano il moderno repertorio di rumori in cui l'ascoltatore è immerso (i suoni della guerra di *In linea*, quelli condominiali di *La fontana malata* – tratta dalla poesia di Aldo Palazzeschi – fino agli scontri di piazza del film sonoro *15 aprile* di Castellani radiotrasmesso il 9 maggio 1934 da Roma); non solo inaugurano ardite sintassi e amalgami di quadri acustici, ma si offrono come esperienze uditive che creano «un vago e incombente senso fantomatico» e danno parola a «lo smisurato, e il mostruosamente grezzo» e che colpiscono «l'impressionabilità quasi ipnotica dell'orecchio»²⁷. Dietro queste parole sembra ormai affacciarsi una nuova consapevolezza: filtrato dall'esperienza futurista e radiofonica, sondato nel suo aspetto più eversivo, il rumore, il suono fatica ormai a essere ridotto a semplice accessorio. Di più, là dove «l'ambiente sonoro è il primo attore»²⁸ tutto in qualche modo è rumore, se si considera che la trasmissione subì la censura a causa della presenza in mezzo al magma sonoro della voce deformata del Duce – reale o imitata non importava purché venisse soppressa ammoniva il commendator Dinale, dell'Ufficio stampa del Governo: dunque nemmeno la parola per eccellenza e la voce più verbocentrica, quella del regime, resisteva ormai alla dimensione complessa e totalizzante del rumore e all'assorbimento in nome del primato dell'ambiente sonoro²⁹.

La semplicità e ricorsività dei suoni individuati, pur frutto di un'*invenzione* che li renda immediatamente significanti («inventare rumori irriconoscibili che si trasformino in radio in rumori determinati»)³⁰ non deve ingannare dunque; in gioco non è la costruzione di un semplice *décor de bruits* ma un articolato lavoro sulla prospettiva sonora, sulla simultaneità e sulla successione che consenta l'offerta di un ambiente sonoro.

3.2.2. *Rumore e commedia filmica*: O la borsa o la vita

Un vero e proprio ponte tra l'esperienza di Russolo e futurista e le sperimentazioni radiofoniche è rappresentato da *O la borsa o la vita*, opera non a caso di un altro futurista, Carlo Ludovico Bragaglia, che non solo pone grande attenzione ai rumori, a maggior ragione dato lo stile anti-recitativo e scarsamente dialogico di Sergio Tofano, ma obbliga al collegamento con la radio, visto che il film è la trasposizione su pellicola della commedia radiofonica *La dinamo dell'eroismo* di Alessandro De Stefani³¹. Le dichiarazioni del regista prendono le distanze dal soggetto originale, in nome della specificità cinematografica: «Il soggetto di Alessandro De Stefani – ha spiegato Bragaglia – non c'entrava niente con il cinema. Non era adatto. Lo cambiai completamente»³². Se tale affermazione rimane valida, se non altro per quanto riguarda la figura del protagonista, adattata alla forte personalità di Tofano ed esplicitamente modellata sul Signor Bonaventura dei fumetti, tuttavia è singola-

re che invece proprio in termini in qualche modo di “specificità” il film riveli una chiara consonanza con la radiocommedia. *La dinamo dell'eroismo* infatti va inquadrata nell'ambito di quelle iniziative dell'EIAR e dei frequenti appelli rivolti ai commediografi dalle pagine del «Radiocorriere», volti a incentivare la creazione di testi specificamente radiofonici³³; tale specificità viene rintracciata ovviamente nelle risorse sonore ma, in un'epoca di tante discussioni sulle potenzialità del «teatro elettrico»³⁴, non è paradossalmente la parola bensì ancora una volta il rumore ad essere al centro della scena. De Stefani stesso presenta il suo lavoro come «una commedia dove i rumori della strada, della notte, di una taverna e di un aerodromo, di un circolo anarchico e di un incendio debbono alternarsi con rapida successione di quadri acustici e suggerire i luoghi»³⁵. Ebbene ancora una volta il cinema sonoro mostra di indagare la sua specificità attraverso la radio: al di là di diversità più o meno superficiali, il film *O la borsa o la vita* si offre immediatamente proprio come una serie di quadri acustici, una successione di scene le cui coordinate spazio-temporali sono date dalla presenza del rumore e dalla costruzione attorno ad esso di un ambiente sonoro individualizzato; così, del film rimane soprattutto il ricordo del vociare caotico in Borsa, del ruggito dei leoni allo zoo, del frastuono urbano di tram, di auto e di folle vocianti e infine del rombo dei motori degli aeroplani. Tra la commedia radiofonica e quella cinematografica emerge ancora una volta una totale convergenza: radio e cinema seguono lo stesso cammino, quello di indagare e recensire, dietro molteplici impulsi, non ultimo dei quali quello futurista, la realtà acustica del mondo moderno e la modernità del suono riprodotto.

La convergenza tra radio e cinema in *O la borsa o la vita* va anche oltre: forse non è casuale che tra le novità rispetto al soggetto radiofonico, vi sia proprio la scena allo zoo; la ricchezza e l'esotismo sonori di questa sequenza, insieme alle personali ossessioni dell'autore, richiamano infatti immediatamente alla mente la citata *Voci del mondo*, una delle trasmissioni radiofoniche che più negli ultimi anni aveva assunto notorietà, e che, a partire dal 16 dicembre 1931, con la «Conversazione nel negozio del venditore d'uccelli», immetteva nelle case italiane la «sinfonia della natura»³⁶.

Infine la mediazione della radio è evidente soprattutto da un punto di vista: nell'eliminazione della questione di verità del suono, ancora presente all'ideale futurista, e nell'assimilazione della lezione radiofonica sulla riconoscibilità e sulla credibilità dei suoni. Fin da subito, nella radio e in particolare nelle radiocommedie e nei radiodrammi, ciò che è rilevante non è la verità del suono ma la capacità di segnalare il passaggio tra *locations* differenti. Gli scritti sulla radio del periodo (in particolare le riflessioni di alcuni teorici più sensibili che attraversano la pubblicistica dell'epoca: Ferrieri, Sommi Picenardi, Linati, Casella, Rocca, ecc.) si dimostrano molto consapevoli da questo punto di vista. Due infatti sono gli argomenti che ritornano, da un lato la questione della difficile resa sonora di alcuni rumori e l'incitamento alla creazione di suoni più chiaramente distinguibili (il rumore del tuono è additato subito tra i più insoddisfacenti e qualche perplessità continua a generare

anche l'acqua, come pioggia, mare, ecc.); dall'altro, la valorizzazione della risorsa che la radio ha di moltiplicare i luoghi dell'azione, gestirli nella successione e anche nella simultaneità (e di qui poi, alla luce di risorse come le interferenze, le sovrapposizioni, ecc. l'impostazione del parallelismo con il cinema).

Dunque se il futurismo indica immediatamente il repertorio di rumori (i Manifesti) e la sintassi (Russolo) che li anima, se esso apre alle nuove sonorità che nascono insieme al suono meccanico e insegna a dominarle, è però attraverso la radio che questa materia si trasforma realmente in ambiente sonoro, o diremmo a questo punto, con le parole di Michel Chion, in "paesaggio sonoro" che come una grande tela dipinta si distende davanti ai nostri sensi; è poi sempre attraverso la radio che il rumore conquista la sua radicale autonomia, la sua ambiguità il suo potere ipnotico e immaginoso (per citare alcune delle definizioni dell'epoca); infine è per mezzo e grazie alla radio che si instaura una grande riflessività e una continua sfida percettiva allo spettatore tra una vista e un udito che giocano a rimpiattino.

3.3. *Italia anni Trenta: un vocabolario, una sintassi e un ascoltatore per i rumori*

Gli anni Trenta rivelano dunque un approccio al rumore e alla sonorità in genere più completo e più problematico di quanto si sia verificato in seguito nel cinema italiano, indubbiamente sulla spinta di molti fattori al centro dei quali si trova il lavoro delle avanguardie e l'impatto forte della radio. Affrontare alcuni esempi filmici, e i rapporti che essi stabiliscono con la radiofonia, ha consentito di avvicinarsi a un'idea più completa di rumore e alla sua operatività nel paesaggio mediale italiano del periodo.

Nei primi anni del sonoro in Italia è ben presente nella teoria e nella prassi filmica quella complessità del rumore in epoca moderna sintetizzata come si è detto in quattro articolazioni³⁷.

Innanzitutto la nozione di *suono non desiderato*. Questa visione del suono è di fatto alla base negli anni Trenta di tutte le riflessioni sulla selezione dei rumori, delle discussioni sulla distanza tra microfono e orecchio umano, sulla direzionalità dei microfoni, ecc. che attraversano tanto l'ambito radiofonico che quello filmico. È proprio a partire dalla coscienza che alcuni suoni non sono desiderati che si sviluppa, come del resto in molte realtà internazionali, la gran parte della riflessione teorica e della prassi italiana, come si vedrà emblematicamente nella decisione di post-sincronizzare il film attuata da Ruttman con *Acciaio*³⁸.

Il secondo aspetto del rumore investe, si è detto, il suo essere *suono non musicale*, caratterizzato cioè da vibrazioni aperiodiche. Non è nemmeno il caso di indulgere ulteriormente su questo aspetto che è stato già ampiamente trattato e che fonda la ricchezza di sonorità su cui gioca la radio e il cinema degli anni Trenta. Questo terreno, aperto al continuo confronto con l'estero (dalle illustri collaborazioni alle filiazioni filmiche delle versioni multiple) sembra mantenere un carattere pecu-

liarmente italiano dato che – anche sotto la spinta fondamentale e l'esempio futurista – l'Italia si segnala per alcune sperimentazioni decisamente particolari: si muovono in quest'ottica, infatti, tanto l'intonarumori di Russolo quanto l'attacco della *Sinfonia delle macchine* di Malipiero per *Acciaio*, tentativi di giocare nella zona liminale tra rumore e musica, contenendo l'esuberanza del suono extramusicale o dando musicalità al rumore.

E ancora sotto la denominazione di *suono di forte intensità* rientra la riflessione condotta anche in Italia sulla questione del volume e sull'ambiguo statuto del rumore, nel suo oscillare tra sfondo e primo piano sonoro. È questo uno degli aspetti apparentemente incontestabili e in realtà maggiormente soggetti a evoluzione e cambiamento nel tempo e nelle diverse culture. I film del periodo hanno rivelato una realtà ben lontana dall'odierna concezione del rumore che valorizza in maniera molto forte questo aspetto: negli anni Trenta, infatti, la concezione è per la verità più ambigua e sembra celare qualche operazione di rimozione. Da un lato, il problema della gerarchia sonora è primario nella prassi e nella teoria del tempo e le voci affermano sempre la loro importanza e quindi intensità sui rumori: da *La canzone dell'amore* a *Treno popolare* e oltre, il panorama italiano offre una quantità di film in cui ad esempio i rumori cedono e si fanno semplice sfondo sonoro, quando non si annullano, di fronte al dialogo. Dall'altro, come si vedrà, le voci sono continuamente compromesse con il meccanismo (voci trasmesse, duplicate, ecc.) e quindi sporcate dal rumore e i rumori, come si è visto, sono caratterizzati da un enorme protagonismo.

Infine, l'ultima definizione di rumore è ricollegabile alla nozione di *disturbo alla comunicazione* invalso soprattutto con la teoria dell'informazione, dove appunto il rumore è ciò che può ostacolare e pregiudicare la corretta comunicazione e che bisogna sostanzialmente controllare e dominare. È uno degli ambiti di riflessione sul rumore più ricchi e articolati che attraversa e caratterizza il panorama italiano degli anni Trenta. All'interno di questa definizione possono essere recuperate innanzitutto posizioni sul film sonoro anche distanti, come quella di Pirandello o di Ernesto Cauda che, con un titolo che parla da solo, nel 1933 intitola una delle sue opere *Afonie e raucedini del film sonoro*; il gracchio, il friggio, le raucedini del film sonoro sono un argomento molto frequentato dalle teorie cinematografiche e che accomuna ancora una volta il destino del cinema a quello della radiofonia e in genere degli altri sistemi di trasmissione di suoni a distanza, dal celebre discorso di Mussolini, radiotrasmesso nel 1924 dal Teatro Costanzi di Roma ma subito boicottato dall'imperfezione della trasmissione, alle proteste spesso presenti nella posta di «Radio Orario» e «Radiocorriere» per le interferenze delle linee tramviarie con le trasmissioni radiofoniche.

Sul fronte della prassi filmica poi è un argomento compreso immediatamente nella sua complessità: esso infatti è legato alla questione non solo della comprensibilità ma della riconoscibilità.

La pellicola sonora o parlata, invece, si svolge nel più religioso silenzio, per via del "Terribi-

le Mike”, così si chiama, qui in Hollywood, il microfono. Questo infernale strumento ha il dono di amplificare tanto tutti i rumori, che il ronzio di una mosca viene riprodotto forte come il rombo di un aeroplano³⁹.

Come icasticamente indica Zavattini, l'eliminazione dei «rumori parassiti» così come dei «rumori esterni» primo tra tutti gli aeroplani che sorvolano i teatri di posa, come segnala anche Blasetti⁴⁰, è uno dei primi obbiettivi della riproduzione sonora. In Italia, dunque, è molto forte la consapevolezza di sostituire l'illusione della riproduzione sonora con l'unica possibilità concreta: quella di *resa* sonora; ma anche l'immediata consapevolezza di poter giocare a partire da questi disturbi, sull'indecidibilità e l'ingannevolezza di alcuni suoni, e in particolare, come si vedrà, delle voci: l'invito rivolto a Castellani a togliere la voce di Mussolini dal suo suono-montaggio rivela i caratteri ambigui della posizione italiana di fronte a un rumore spesso dominante e la consapevolezza che la riconoscibilità è al centro dell'interesse, cioè l'idea non tanto di “suono di...” ma di “suono che vale per...”: infatti la voce del duce va tolta indifferenti al fatto che sia vera o falsa.

Lo studio del rumore, dunque, si rivela estremamente utile per ricostruire un sapere socialmente diffuso che è particolare in quegli anni e che è presto destinato a mutare radicalmente: la ricchezza del rumore, infatti, tenderà progressivamente – non senza ovviamente delle eccezioni – ad appiattirsi sulla nozione di disturbo, un effetto che si ritrova anche in tante sperimentazioni sonore importanti, come quelle del cinema d'autore italiano degli anni Cinquanta in cui il rumore gioca appunto sulla funzione straniante, di fastidio, che arreca allo spettatore e alla visione. Viceversa, come si è cercato di ricostruire, gli anni Trenta postulano abitudini d'ascolto molto particolari, in cui in una parola, la sperimentazione futurista non è lettera morta ma riflette indubbiamente un rapporto molto stretto tra l'ascoltatore e il rumore.

A mo' di chiusura si possono richiamare due documenti un po' più tardi che possono tracciare una prima mappa dello sviluppo di questo percorso; da un lato, negli anni Quaranta, come si vede ad esempio dalla rubrica *Piccola posta* della rivista «Radiocommedie» è ancora evidente un vero e proprio amore del pubblico per i rumori: prima che per parole e le voci, l'interesse degli ascoltatori radiofonici va proprio alla loro esecuzione almeno tanto quanto al mistero sui volti degli interpreti. Negli anni Cinquanta il panorama sembra invece ormai radicalmente mutato: dieci anni dopo i rumori hanno stufato, hanno saturato l'interesse del pubblico. La lettera di un'ascoltatrice a Enzo Ferrieri, all'epoca tornato a svolgere incarichi di primo piano alla RAI parla chiaro:

Egregio signore,

permetta a un gruppo di Radioascoltatori dei Parioli molto assidue e molto assidui, specie alle quasi sempre belle cose scelte dalla Compagnia Milanese, che esprima il suo malcontento per i rumori musicali, acquatici, aerei, ecc. che impediscono di udire le battute più in-

teressanti dei lavori scelti ed eseguiti tanto bene dagli attori valentissimi. [...]

Chi scrive è carica d'anni e non arriva a comprendere la necessità di disturbare le belle voci degli attori con tali accompagnamenti puerili ed inutili. Una cosa sono i drammi e una i radiodrammi.

Non tutti gli ascoltatori sono degli ignoranti che hanno bisogno, per comprendere che si è in un Circo, di essere assordati dai colpi costanti della grancassa. Siamo sicuri che non saremo soli a esprimere queste giuste lagnanze e così la preghiamo caldamente di attenuare quanto è più possibile i suddetti inutili rumori⁴¹.

È un documento a cui non si vuole certo dare rilevanza statistica ma almeno valore di sintomo: è infatti l'addio non solo al rumore, ormai percepito irrimediabilmente come disturbo, sia nella sua didascalica illustrazione che nella sua stessa consistenza, ma più esplicitamente, come emerge dal tipo di rumori indicati, del patrimonio rumoristico futurista che aveva fondato e ancora caratterizzava le modalità d'ascolto radiofoniche e di qui filmiche tipiche dell'epoca.

Il rumore è sintomatico della particolare situazione d'ascolto nell'Italia anni Trenta. L'ideologia del realismo e la fede nella verità del rumore come perfezionamento all'impressione di realtà sembra di fatto molto tenue: non si trova nel nostro paese un Marcel Pagnol che si dispera nel tentativo di registrare il suono delle cicale e rendere più viva e vera la campagna provenzale⁴². Né l'Italia percorre del tutto la strada della stilizzazione e del potere parodico o ironico dei contrasti tra visivo e sonoro, non ci sono qui i paradossi rumoristici alla René Clair⁴³, dove anzi questo aspetto continua se mai a essere riservato al piano visivo. Così ad esempio in *Darò un milione* gli espedienti sonori previsti in fase di sceneggiatura da Cesare Zavattini, antinaturalistici, fondati soprattutto sul rumore e che auspicavano appunto un sonoro nel più comico stile *slapstick*, vengono nel film trasferiti sul piano visivo, come nelle sovrimpressioni per l'episodio del cane "contatore"⁴⁴.

La via italiana si permea invece di un elogio dell'incertezza e della complessità del rumore, presto soffocata, che porta a continue oscillazioni tra senso e non senso, tra esperienza sensibile e significato, tra sensazione e percezione. Come il paesaggio per il passeggiatore, lo spettatore del cinema degli anni Trenta immerso nei suoni e nei rumori del cinema sembra poter «ritrovare l'innocenza del sentire»; tocca con mano non solo le possibilità di senso aperte non ancora cristallizzate dalla codificazione successiva del cinema classico, ma il sensibile stesso e la stessa materia del suono, vive la *presenza* del suono e non subisce semplicemente la sua *rappresentazione*⁴⁵.

In Italia, nei suoi testi filmici e nel sapere socialmente diffuso cui si ricollegano, rimangono dunque poche ma significative tracce di un processo complesso, di nascita non solo di, o non tanto di, testi sonori ma innanzitutto di un ascoltatore e di un ambiente sonoro.

Il cinema testimonia il modo in cui l'Italia si viene costruendo come *acoustic community*, una comunità – come evidenzia Barry Truax – definita non solo da ciò

che vede ma anche da ciò che ode e in cui il funzionamento dei rumori è sostanziale: «*The reason for any sound being termed "keynote" is not because of any characteristic it has itself, but rather because of the way in which it is habitually perceived*»⁴⁶. La comunità, come sostiene Bruce Smith, è definita anche dal modo in cui percepisce un rumore e dalla sua capacità di recepirlo come segnale o di azzerarlo sullo sfondo acustico dei rumori di sottofondo.

*Certain sounds – the rushing waters of a river, the rumble of automobile traffic, the creaking of a water-powered mill, the clatter of a factory, the hum of a fluorescent lighting – emerge as "keynote" sounds, as constants against which other sounds are heard and interpreted*⁴⁷.

In modo molto simile dunque a quanto la percezione visiva fa con la relazione sfondo/figura, la nostra percezione uditiva si organizza attorno ai rumori; soprattutto, ad essi è anche affidato un ruolo cruciale nella definizione dell'identità in particolare sociale dell'ascoltatore:

*Certain "sound signals" convey what the inhabitants of the area need to know: bell ring, the tide rises and falls, horns blast, the wind change direction, hammering starts and stops, birds sing and cease to sing. Sound signals with special importance to the community function as "sound-marks". For early modern England, the bells of the parish church provide a clear example*⁴⁸.

Il cinema italiano degli anni Trenta dimostra che, quello che negativamente e ancora una volta con un primato visivo, verrà definito come la selezione e la riduzione dei rumori è in realtà una fase cruciale di fondazione acustica della comunità, segnata in modo molto forte dal rumore. L'ambiente sonoro è dato da una serie di *keynote* di note fondamentali, prima tra tutte il rumore della città, attraverso cui la nascente comunità di ascoltatori si riconosce. In questa direzione la radio svolge un ruolo cruciale, contribuendo a diffondere un vocabolario e una sintassi per il rumore e a legittimare la sua stessa esistenza, fino al punto da mettere quasi in crisi quello che l'evoluzione della riproduzione sonora attesterà poi come il suono per eccellenza: la musica.

NOTE

¹ E. CAUDA, *Afonie e raucedini del film sonoro, loro cause e loro eliminazione*, Milano, Pizzi e Pizzi, 1933, p. V.

² L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Manifesto [11 marzo 1913], ora in *Luigi Russolo e l'arte dei rumori, con tutti gli scritti musicali*, a cura di G. F. MAFFINA, Torino, Martano, 1978, pp. 129-134; cit. da p. 129.

³ S. A. LUCIANI, *L'anti-teatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce, 1928 e R. ARNHEIM, *Nuovo Laocoonte*, «Bianco e nero», II, 8, 31 agosto 1938, pp. 3-33.

⁴ Vd. per es. Umberto BARBARO: «Effetti assai interessanti possono molto vantaggiosamente sostituire il rumore sincrono che pure alle volte ha la sua importanza ed efficacia» (*Soggetto e sceneggiatura*, «Bianco e nero», III, 7, luglio 1939, pp. 5-100; cit. da p. 74).

⁵ E. ROMA, *Esperienze del sonoro e del parlato*, «Cinema illustrazione», IV, 15, 15 aprile 1931, p. 14.

⁶ F. T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, «Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909, ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 3-9; cit. da pp. 6-7.

⁷ F. T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, A. GINNA, G. BALLA, R. CHITI, *La cinematografia. Manifesto futurista*, «L'Italia Futurista», 11 settembre 1916; ora in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 190-195; cit. da p. 195, mio corsivo.

⁸ F. T. MARINETTI, P. MASNATA, *Il teatro radiofonico* [1933] in M. VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 235-238; cit. da p. 237.

⁹ Accanto ai futuristi e Russolo, vanno infatti aggiunti almeno, in ambito tedesco, gli esperimenti di Friedrich Wolf, Fritz Walter Bischoff, Viktor Heinz Fuchs, fondamentali per lo sviluppo del radiodramma germanico e le ricerche in area sovietica di Dziga Vertov, così come altri apporti minori citati dagli stessi futuristi nel loro Manifesto sulla radiofonia (1933).

¹⁰ Ci si riferisce alla radiocommedia *I due ultimi del Krak* di Gino Rocca (1932), in cui l'avventura polare è valorizzata innanzitutto da un acconcio sistema di rumori, nonché naturalmente all'esperimento radiofonico di Orson Welles *La guerra dei mondi* (1938) che ebbe anche in Italia una vasta eco.

¹¹ E. THAYAHT, *Russolo: precursore dell'estetica radiofonica*, «Futurismo», I, 14, 11 dicembre 1932; l'autore riprende a sua volta le affermazioni sostenute da G. Sommi Picenardi in un precedente articolo comparso su «Radiocorriere».

¹² Russolo, durante il suo soggiorno a Parigi nel 1927, viene invitato a commentare con il rumo-rarmonio le brevi pellicole allo Studio 28; nelle sue lettere si legge inoltre di contatti avuti in questo periodo con la Fox Movietone e con case di produzione francesi; vd. *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, cit., in part. pp. 110-114.

¹³ RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Manifesto, cit., pp. 129 e 131.

¹⁴ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916, ora in *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, cit., pp. 129-176; cit. da pp. 147 e 167.

¹⁵ La scena, piuttosto complessa dal punto di vista visivo, ha i suoi punti salienti nel montaggio tra il primo piano angosciato del protagonista sul cui volto, al rumore sempre più incombente del treno, «scorrono» infine le luci e ombre dei vagoni che passano; il dettaglio della pistola impugnata; la musica d'organo e il montaggio in dissolvenza di varie immagini simboliche di carattere sacrale-apocalittico; il flashback sull'infanzia e la madre.

¹⁶ ANON., *Venerdì 13*, «Radio Orario», III, 7, 13-20 febbraio 1927, p. 25, mio corsivo.

¹⁷ N. BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

¹⁸ S. NOBILE, *Il rumore nel radiodramma sperimentale tedesco*, in *Storie di radio*, a cura di A. BELLOTTO, G. SIMONELLI, «Comunicazioni sociali», XIX, 3, 1997, pp. 537-557; cit. da p. 538.

¹⁹ ANON., *Una novità di Luigi Chiarelli a 1MI e 1TO L'anello di Teodosio*, «Radio Orario», V, 46,

10-17 novembre 1929, p. 3. Ne erano interpreti gli attori Ruffini, De Cristoforis, Pianforini e Tamburlani. La commedia narra di tre giovani improvvisati detectives, Bolt, Crack e la intrepida Smile, che attirati da una cospicua ricompensa, si mettono in caccia del preziosissimo gioiello rubato; le rocambolesche indagini li portano volta a volta in situazioni bizzarre e particolari, seguendo le tracce di presunti sospetti a bordo di transatlantici o dentro al cinema o a teatro, per poi scoprire infine, e accettare di buon grado che l'anello non era mai stato perso.

²⁰ L. CHIARELLI, *L'anello di Teodosio*, «La Lettura», XXIX, 11, 1° novembre 1929, pp. 807-818.

²¹ *Ivi*, p. 807.

²² *Ibidem*; l'autoriflessività è esplicita nella scena al cinematografo, dove sullo schermo si proietta *La maschera e il volto*, film che Augusto Genina (1919) aveva tratto da una commedia dello stesso Chiarelli vessata dalla critica, verso cui l'autore si può finalmente prendere la rivincita di dichiararla un capolavoro.

²³ E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, p. 241.

²⁴ C. LINATI, *Drammi al microfono*, «Comoedia», XIII, 3, 15 marzo-15 aprile 1931, pp. 9-10.

²⁵ A. FARASSINO, *Quei dieci anni di cinema italiano*, in AA.VV., *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 381-401.

²⁶ ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 248.

²⁷ E. R. [E. ROCCA], *La radio*, «Scenario», III, 7, luglio 1934, pp. 377-381 e ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 246, p. 245 e p. 161.

²⁸ *Ivi*, p. 246, dove Rocca riporta una dichiarazione dello stesso Castellani.

²⁹ L'intervento censorio, attuato pare senza rimozioni, è totalmente rimosso dal «Radiocorriere» ma ricostruibile dalla rivista «Libro e moschetto» e soprattutto dalle carte e i provvedimenti conservati nell'Archivio di Stato di Milano (Fondo Gabinetto di Prefettura di Milano). Esso portò all'annullamento improvviso della trasmissione il 13 febbraio 1934 e lo spostamento al 26 febbraio. Va ricordato che, non diversamente, anche negli Stati Uniti ad esempio era esplicitamente vietato utilizzare nei programmi radiofonici la voce del presidente Roosevelt o di un suo imitatore; Orson Welles stesso in *La guerra dei mondi* per non incorrere in censura ricorrerà nel 1938 alla voce di un fittizio Primo ministro, opportunamente istruito perché parlasse con inflessione e cadenza molto simili però a quelle del presidente americano.

³⁰ E. SERRETTA, *La commedia e la radio*, «Comoedia», XII, 5, 15 maggio-15 giugno 1930, p. 15.

³¹ La radiocommedia di De Stefani venne trasmessa dall'EIAR le sere del 3 e 10 febbraio 1932 dalle stazioni del Gruppo Nord; la sceneggiatura, anticipata dall'introduzione dell'autore, è stata ritrovata e pubblicata in *Dossier. Cinema all'antica italiana. Carlo Ludovico Bragaglia*, a cura di O. CALDIRON, «Cinema / Studio», Roma 1993, pp. 37-79. Il film narra le peripezie di Daniele, un agente di borsa (Sergio Tofano) che, convinto di aver mandato in rovina un amico, che gli aveva chiesto di investire un'ingente somma, deciderà di togliersi la vita per risarcire l'uomo con l'assicurazione. Il tentativo, vano, di suicidarsi lo impegnerà nelle imprese più fantasiose: dal banale investimento d'auto all'ingresso nella gabbia dei leoni allo zoo, con la scusa di salvare un cagnolino, dalla missione per conto di un gruppo di anarchici (in realtà dei pazzi in fuga da un manicomio) alle acrobazie spericolate di un aeroplano. L'amico lo raggiungerà infine in un'osteria per festeggiare: le azioni hanno subito un brusco rialzo consentendogli di diventare ricco.

³² C. L. BRAGAGLIA, *Eravamo ragazzini*, in *Dossier. Cinema all'antica italiana*, cit., pp. 7-8.

³³ Tali appelli, solitamente nella forma dell'editoriale, si ripetono costantemente a partire almeno dal 1930; si veda ad esempio G. M., *Lettera a un commediografo*, «Radiocorriere», VII, 36, 5-12 settembre 1931, pp. 1-2; ANON., *L'invito ai commediografi italiani di scrivere per la radio*, «Radiocorriere», VII, 40, 3-10 ottobre 1931, pp. 1-2.

³⁴ ANON., *Il teatro elettrico*, «Radiocorriere», VII, 22, 30 maggio-6 giugno 1931, pp. 1-2.

³⁵ *Dossier. Cinema all'antica italiana*, cit., p. 37.

³⁶ C., *Trasmissioni nuove: "Voci del mondo"*, «Radiocorriere», VII, 50, 13-20 dicembre 1931, p. 29. Circa le personali "ossessioni" di Carlo Ludovico Bragaglia, ricordo che tra il 1910 e il 1912, quando praticava insieme al fratello Arturo l'attività fotografica, realizzò una serie di *reportages* nello zoo,

volti a illustrare le reazioni degli animali all'ascolto della musica, arrivando ad introdursi – come il protagonista del suo film – all'interno delle gabbie con un grammofofono. Vd. M. VERDONE, F. PAGNOTTA, M. BIDEI, *La Casa d'Arte Bragaglia. 1918-1930*, Roma, Bulzoni, 1992; in part. pp. 18-20.

³⁷ R. M. SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McMelland and Steward Ltd., 1977, tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Lucca, Ricordi, 1985, pp. 253-281; vd. anche B. TRUAX, *Acoustic Communication*, Westport-London, Ablex, 2001², pp. 93-108.

³⁸ Per questi aspetti si rimanda a § 4.3.1.

³⁹ C. ZAVATTINI, *Arte muta...mah?*, «Cinema Illustrazione», 15 ottobre 1930, ora in *Cronache da Hollywood*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 8-11.

⁴⁰ A. B. [ALESSANDRO BLASETTI], *Dal teatro di prosa allo schermo. Difficoltà e sorprese di un'impreveduta potenza: il microfono*, «Il Tevere», 15 marzo 1930, p. 5.

⁴¹ La lettera, datata 31 marzo 1950 e indirizzata a Ferrieri da parte di una tal Cna Luisika Serra anche a nome di un gruppo di ascoltatrici, è conservata nel Fondo Ferrieri del Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Si ringrazia il direttore, prof. Renzo Cremante, e la responsabile dell'archivio, dott. Nicoletta Trotta, per la collaborazione prestata durante la ricerca.

⁴² P. LAGNAN (sous la dir. de), *Les Années Pagnol*, 5 Renens, Continents-Hatier, 1989.

⁴³ Si pensi a *Il milione* (*Le Million*, 1931) dove l'inseguimento tra i personaggi che si lanciano una giacca con il biglietto vincente della lotteria, è contrapposto al sonoro della mischia di una partita di rugby con tanto di grida della folla e fischio dell'arbitro.

⁴⁴ Per l'analisi di questo aspetto vd. § 5.1.1.

⁴⁵ Cfr. M. DUFRENNE, *L'Œil e l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987, tr. it. *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 41 e ss.

⁴⁶ [«La ragione per cui ciascun suono può essere designato come “tonica” non è dovuto a nessuna sua propria caratteristica ma al modo in cui è abitualmente percepito»]; TRUAX, *Acoustic Communication*, cit., p. 25, vd. anche pp. 65-92.

⁴⁷ [«Certi suoni – lo scorrere dell'acqua di un fiume, il rumore del traffico d'automobili, lo scricchiolio del mulino ad acqua, il fracasso di una fabbrica, il ronzio di una lampada fluorescente – emergono come “note fondamentali”, come costanti rispetto alle quali gli altri suoni sono ascoltati e interpretati»]; B. R. SMITH, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending the O-Factor*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1999, p. 44.

⁴⁸ [«Certi “segnali sonori” indicano ciò che gli abitanti di una certa area hanno bisogno di sapere: una campana suona, la marea si alza e si abbassa, un corno risuona, il vento cambia direzione, un martellamento inizia e finisce, gli uccelli cantano e cessano di cantare. I segnali sonori di una certa importanza per la comunità funzionano come dei “marchi sonori”. Per esempio, per l'Inghilterra della prima modernità le campane della parrocchia offrono un chiaro esempio»]; *ivi*, p. 46.

MUSICA RADIOGENICA E FILM

Tra i vari elementi che fanno il loro ingresso con il passaggio al cinema sonoro la musica è apparentemente la meno problematica, in quanto può vantare un lungo sodalizio con le immagini cinematografiche. La musica accompagna da sempre il cinema ed è su questo rapporto che ci si è spesso mossi per dimostrare l'esistenza non tanto di un cinema muto quanto sordo o piuttosto afono¹. Il cinema sonoro porta avanti questo sodalizio artistico creando nuove forme di interazione, traendo indubbiamente lustro dall'impiego della musica colta, ma anche formando nuove professionalità e nuovi stili musicali.

Tuttavia la musica è l'aspetto più investito dalla rivoluzione sonora, se non la vera protagonista del nuovo mondo originato dalle possibilità di registrazione e trasmissione del suono. Già negli anni Trenta, dunque, diventa il luogo privilegiato di riflessione, ora nella teoria ora nella prassi filmica, sulla nuova attività dell'ascolto e sulle sue particolarità nel moderno paesaggio mediale, lacerata tra l'irripetibilità della performance e la stabilità dell'esecuzione registrata e fissata una volta per tutte. Rispetto alla tradizionale attenzione per le funzioni della musica cinematografica, ancora allo stato germinale in questo periodo, sono le coordinate all'interno delle quali si sviluppa la musica cinematografica degli anni Trenta a offrirsi come particolarmente interessanti. Nonostante il cinema in questo periodo continui la ricca tradizione di collaborazioni anche importanti con l'ambiente della musica, i personaggi che abitano o muovono i loro primi passi nel mondo musicale (Guido Gatti, Pietro Sassoli, Fernando Previtali, Mario Labroca, Nino Rota) facilitano a vario titolo una fortissima permeabilità tra i vari media. L'interesse che l'ambiente italiano, complice indubbiamente l'eredità futurista, manifesta per la relazione inscindibile tra musica e macchina lo porta a perlustrare da un lato i territori limitrofi del rumore, dall'altro a valutare la possibilità di musiche specificamente meccaniche. Quest'ultimo interesse, che in ambito radiofonico assume dei connotati precisi, quelli del dibattito sulla *musica radiogenica*, porta ancora una volta al legame tra cinema e radio: le riflessioni sulla radiogenicità della musica, infatti, sono soprattutto l'occasione per indagare il rapporto tra la musica e i meccanismi di riproduzione, rilevando una completa corrispondenza tra radio, fonografo e cinema. La musica ci-

nematografica di questo periodo non ha paura di confondersi con il meccanismo, è una musica che perlustra la soglia verso il rumore e che postula modalità d'ascolto "contaminate" con quelle radiofoniche e i film italiani danno visibilità alle nuove caratteristiche degli oggetti sonori diffusi dalle macchinerie musicali.

4.1. *Musica e film: termini della questione*

La musica intrattiene con il cinema, com'è noto, un rapporto immediato e fruttifero; pare dunque abbastanza scontato che il suo passaggio all'interno del film sonoro non generi – in confronto a rumore e parola – grosse problematiche. Tuttavia la musica, apparentemente così "docile" nel suo ingresso nel cinema, svolge in realtà un ruolo rivoluzionario. Il mondo musicale, infatti, a partire dal periodo tra le guerre, è soggetto a una profonda rivoluzione che determina un ripensamento in generale sulla natura del suono. La musica è la prima materia sonora a sperimentare e a doversi confrontare con la registrazione: da un lato incontra quella "grana" tecnica, quella contaminazione con la macchina e di qui con altri tipi di suoni, di cui si è fin qui parlato; dall'altro, per prima è costretta a interrogarsi sulle nuove modalità dell'ascolto determinate dai mezzi moderni di riproduzione sonora. Tutto questo ha delle ripercussioni immediate anche nei confronti della musica da film².

La riflessione teorica e la prassi filmica a partire dagli anni Cinquanta si muoveranno contro il primato del visivo e la riduzione a *bruissement du récit*, a *ronzio del racconto*, patita dalla musica da film³, da un lato con un tipo di suono che esplora liberamente tutti i tipi di territori, dall'altro con un rapporto con le immagini meno "puntuale". Tuttavia, come si è accennato a proposito del rumore, anche il primo cinema italiano sonoro appare lontano dalla rigida e sterile ripartizione tra parole, musica e rumore, che prevarrà in Italia di lì a un decennio e trionferà nell'ostinato verbocentrismo ad esempio del cosiddetto cinema dei calligrafici. Il cinema dei primi anni Trenta vive su un'esplorazione libera dei tre territori del suono, percorre senza rotture ma con continui scivolamenti le diverse semanticità del suono e in particolare i confini della musicalità; la musica si sovrappone spesso al rumore e il suono musicale oscilla nella sua spazialità tra la diegesi e l'extra-diegesi sfidando lo spettatore nell'attribuzione di una sorgente e giocando con la funzione denotativa.

Come negli studi moderni sul suono, la musica negli anni Trenta diviene spesso il luogo in cui mettere a tema la questione dell'ascolto filmico e l'occasione per vagliare la possibilità di ascolti "alternativi" a quelli tradizionalmente sperimentati. *L'écoute sélective* tipicamente cinematografico, derivato da teatro e concerto – selettivo perché basato su una serie di inferenze necessarie per distinguere i suoni filmici (che appartengono al discorso significante del film) da quelli a-filmici (a partire dai rumori e i disturbi in sala)⁴ – si imporrà, ad esempio, soprattutto nell'era dell'*high fidelity*, quando l'illusione sulla fedeltà del suono riprodotto si farà più forte; nel cinema degli anni Trenta, invece, le difficoltà e i limiti della riproduzione sono-

ra rendono anche questa soglia tra suoni filmici e a-filmici discutibile, come si è visto dalla persistenza della nozione di rumore anche come disturbo. Viceversa il cinema del periodo valorizza a fondo quella caratteristica, condivisa con l'ascolto radiofonico, del disco e dei diversi suoni registrati, dell'*écoute acousmatique* e *relayée*, un ascolto acusmatico e differito di cui non è possibile vedere la sorgente e che è sempre oggetto di una serie di trasformazioni: nella fase di presa del suono (dovuto ai microfoni e al loro intervento su fattori come il riverbero, l'intensità, ecc.), nella stampa su pista ottica (a partire dal fatto che rimane a lungo monofonica; inoltre va ricordato che il suono ottico ha una banda passante molto debole, che nella scala degli acuti non va oltre gli 8.000/10.000 periodi) e infine nella fase di proiezione (con le manipolazioni dovute all'amplificatore e alle diverse tipologie di altoparlanti)⁵. Il cinema italiano dei primi anni del sonoro non solo gioca con le risorse del suono acusmatico, e con la possibilità di esibire o occultare le sorgenti anche musicali, ma non cade mai nel "tranello" della illusoria fedeltà sonora, ben consapevole delle manipolazioni cui ogni suono è comunque soggetto.

Infine, la musica filmica degli anni Trenta mostra di misurarsi, e di condividere con il rumore, una nuova attitudine ricettiva, quell'*écoute réduite* prospettato sempre da Pierre Schaeffer. Le musiche che costellano alcuni film sonori italiani della transizione spingono lo spettatore a esercitare in qualche misura un ascolto ridotto, in cui il suono non è più un mezzo ma un vero e proprio oggetto sonoro, goduto dall'ascoltatore nelle sue qualità e forme proprie, indipendentemente dalla sua causa e il suo senso⁶.

La ricerca musicale che trapela dai primi film sonori italiani conferma una volontà di impadronirsi di questi poteri della musica; non è tanto la *funzione* della musica da film, quanto, come già per il rumore, l'*esperienza* e la presenza stessa dell'elemento musicale a offrirsi come innovativa. I film italiani infatti propongono una tipologia d'ascolto che porta delle frequenti oscillazioni tra gli oggetti sonori e l'*écoute causale*, offrendo da un lato alcune "colonne sonore" modellate sull'idea della sinfonia e di un flusso radiofonico che attraversa quasi autonomo e parallelo il visivo; dall'altro dimostrando di concepire la banda-audio come un unico territorio di diverso spessore semantico, in cui i suoni oscillano tra musica e rumori, accentuando o meno la loro funzione denotante, compromettendosi e altrove emancipandosi dalla sorgente visiva, in un continuo va e vieni con l'immagine.

4.1.1. Cinema e musica nell'Italia anni Trenta

Nel rapporto che il cinema intrattiene con la musica fin dalle sue origini l'Italia non ha certo un ruolo secondario e non bisogna dimenticare che è proprio un italo-tedesco, Giuseppe Becce, a pubblicare a Berlino nel 1919, con il nome di *Kinobibliothek*, il primo repertorio destinato all'illustrazione musicale del film, composto da brani musicali, sia originali che preesistenti, segnalati e suddivisi in virtù della

drammaturgia visiva e narrativa, sulla base di elementi quali l'ambiente visualizzato o il tipo di azione.

L'Italia, come è noto, si era segnalata durante il cinema muto per collaborazioni di grande rilievo che hanno fatto la storia del cinema: tra tutte, naturalmente, la rappresentazione di *Cabiria* di Pastrone al Teatro Vittorio Emanuele di Torino il 18 aprile 1914, tempio della lirica e della musica sinfonica, accompagnata dall'imponente orchestra del maestro Manlio Mazza e dall'esecuzione della *Sinfonia del fuoco* appositamente composta per il film da Ildebrando Pizzetti. Un grande evento non solo cinematografico ma direttamente musicale e nei luoghi della musica, che non sarebbe rimasto isolato: l'intervento di Pietro Mascagni per *Rapsodia satanica* (1915) di Nino Oxilia è considerato anche più radicale, visto che gli si affida il merito di aver conferito all'opera un'unità che non possedeva e di averla dunque salvata dal fallimento artistico⁷.

A differenza di Hollywood dove, sotto la spinta delle Majors e l'ampio potere dei produttori, si affermava una notevole standardizzazione della musica che autorizza a parlare di una "scuola" sostanzialmente omogenea in cui ricorrono schemi e modelli musicali ben precisi, la «frantumazione "nazionalistica" della produzione europea si riflesse anche nel campo della musica per film, in cui prevalse il contributo individuale di questo o quel musicista», aprendo anche più facilmente le porte del cinema ai musicisti "colti"⁸.

Questi spettacolari sodalizi tra musica e cinema continuano, dunque, anche negli anni Trenta, alimentati anzi dalla retorica di regime; così, proprio Ildebrando Pizzetti ritorna in campo con la partitura composta per *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937), accanto al quale trovano anche posto interventi più "sobri" che danno luogo a composizioni estremamente significative, come quelle di Giorgio Federico Ghedini per *Don Bosco* (G. Alessandrini, 1935), di Antonio Veretti per *Scarpe al sole* (M. Elter, 1935), e naturalmente, come si vedrà, di Gian Francesco Malipiero per *Acciaio*.

Tuttavia, l'attenzione all'elemento musicale è in generale molto forte in Italia, che può vantare una lunga tradizione nell'accompagnamento; dal citato maestro Mazza, passando per i lavori di Romolo Bacchini per la Cines, fino al maestro Mario De Risi del cinema Corso di Roma, che Alessandro Blasetti nel 1929 chiamerà addirittura a comporre la partitura per il suo ultimo film muto *Sole*⁹, molte sono le testimonianze dell'accuratezza, a tratti l'ostinazione, con cui le prime orchestre aspiravano al «sincronismo cinemusicale»¹⁰.

È difficile dunque dare un quadro unitario di questo periodo in cui sono attivi «moltissimi artigiani della musica cinematografica dal mestiere sicuro, soprattutto per la velocità del comporre e l'adattabilità»¹¹; del resto solo alla metà del decennio si cominceranno a intravedere alcune personalità che getteranno le basi della musica per film in Italia, con gli esordi, ad esempio, nel 1936 di Enzo Masetti (*Cavalleria* di Blasetti), di Franco Casavola (*La damigella di Bard* di Mattoli), o di Renzo Rossellini (*Il signor Max* di Camerini), padri di quella generazione che, con Nino Rota,

Franco Mannino, Giovanni Fusco, Carlo Rustichelli e molti altri, comporrà le file della più riuscita musica per film italiana.

Prima ancora che per le singole personalità – come Pietro Sassoli (*La canzone dell'amore* o *Terra madre*), Ezio Carabella (*Vele ammainate* o *L'ultima avventura*), Felice Lattuada (*Patatrà* o *Figaro e la sua gran giornata*), Umberto Mancini (*La vecchia signora* o *Aldebaran*), Salvatore Allegra (*Amo te sola*), Felice Montagnini (*Rubacuori* o *L'eredità dello zio Buonanima*), o Giulio Bonnard (*Trenta secondi d'amore*) – anche in questo campo l'Italia si segnala per il clima di permeabilità tra i vari media e per la capacità di molti protagonisti di interrogarsi sul terreno comune della rivoluzione sonora. Così ad esempio, il maestro Daniele Amfitheatrof, cui si devono le musiche di *La signora di tutti*, prima di passare a Hollywood a musicare film per la Metro e la Universal, aveva collaborato assiduamente anche con l'EIAR, comparando frequentemente nei programmi radiofonici: un primo segno di quel passaggio di personalità musicali tra radio e cinema che si segnerà soprattutto dalla fine degli anni Trenta, a partire dalla famosa orchestra di Pippo Barzizza.

Accanto a Pietro Sassoli o Luigi Colacicchi, il primo incaricato dalla Cines di curare la parte musicale dei film, sia nell'esecuzione delle partiture originali che nella sincronizzazione, il secondo direttore musicale della Cines tra il 1932 e il 1933, va ricordato il ruolo di Guido Gatti, che già all'inizio degli anni Trenta con la sua rivista «Rassegna musicale» sarà alla base del sorgere di un dibattito ma anche di una convergenza tra musicisti e cinema, che realizzerà poi concretamente nel decennio successivo quando, ultimo direttore musicale della Lux, sarà mentore di molte importanti collaborazioni, tra le quali è forse sufficiente citare quella di Goffredo Petrassi per *Riso Amaro* (G. De Santis, 1949)¹².

Questi personaggi, infatti, solo tangenziali al cinema e che lottano perché «la musica non deve vivere isolata nel suo mondo»¹³ contribuiscono a fare in modo di tenere lontana la musica per film da quella “specializzazione” che le verrà più tardi spesso imputata e, muovendosi trasversalmente, sono in grado di cogliere le nuove spinte provenienti dal paesaggio mediale. È il caso di Fernando Previtali, direttore dell'orchestra stabile dell'EIAR dal 1936 al 1953 e vicino anche al mondo del cinema; oppure di Mario Labroca, che attraversa tutti gli ambiti dal teatro al cinema, dai concerti alla radio; o ancora del maestro Alfredo Casella, che tra gli interventi teorici, le lezioni musicali e i non meno importanti salotti o solo le amicizie che anima, contribuisce a svecchiare il panorama musicale italiano, allargandolo a nuove problematiche e nuove sonorità che spesso introduce direttamente, diffondendo e facendo conoscere la sua collezione sempre aggiornata di dischi¹⁴.

Per non parlare poi di quella «cantabilità prettamente “italiana”»¹⁵ – che verrà in parte affrontata nel prossimo capitolo – che è per eccellenza tramite di ibridazione e confusione mediale. Accanto alla figura fondamentale di Cesare Andrea Bixio che, a partire da *La canzone dell'amore* inaugurerà una via tutta italiana alla musica cinematografica, fondata in modo sostanziale sulla tradizione della canzonetta, possono essere citati, solo per rimanere entro i limiti temporali della presente ricerca,

anche Amedeo Escobar, pioniere del jazz in Italia e autore di numerose canzoni e musiche per film (da *Resurrectio* a *La contessa di Parma*), e naturalmente Giovanni D'Anzi (con le celebri canzoni composte per film da *La maestrina* a *Grandi magazzini*). Nella musica per film italiana, infatti, la canzone svolge un ruolo cruciale e ancora una volta è segno visibile di un momento di grande mescolanza mediale; così ad esempio Pietro Mascagni, anche lui chiamato nuovamente al cinema nel 1933 per *La canzone del sole* di Max Neufeld, deve far interagire e convivere la sua partitura colta proprio con le "canzonette" di Cesare Bixio.

Anche nel caso della musica per film, le poche tracce rimaste visibili, per sorte o per la notorietà dei protagonisti, delineano nei primi anni Trenta un quadro italiano singolare e un paesaggio mediale, e musicale, in grande fermento, caratterizzato da continue interazioni e, prima che da musiche cinematografiche, da forme di collaborazione decisamente particolari. Tra le personalità che oggi è possibile ricostruire con una certa facilità, va citato Nino Rota, che iniziò a muovere i suoi primi passi proprio negli anni Trenta, ottenendo già nel 1933 con le musiche «fresche, spontanee e ben compenstrate al ritmo della narrazione»¹⁶ di *Treno popolare* una discreta notorietà nel mondo del cinema, che si aggiunse alla sua già diffusa fama, tra gli addetti ai lavori, di ragazzo prodigio della musica. I caratteri della sua musica e dei suoi interventi saranno emblematici di un tipo di collaborazione regista-musicista specificamente italiana che troverà sviluppo soprattutto negli anni Cinquanta, con il celebre sodalizio con Fellini; il vero e proprio ingresso di Rota nel mondo del cinema avverrà negli anni Quaranta quando, chiamato insieme a Petrassi e Pizzetti alla Lux Film da Guido Gatti, protagonista musicale del periodo e socio di Riccardo Gualino, musicherà *Zazà* e *Sotto il sole di Roma* di Castellani. Tuttavia Rota nasce negli anni Trenta e se ne offre, per più di un motivo, come un simbolo.

La figura di Nino Rota, infatti, è un ponte tra la tradizione della musica cinematografica del muto e le più tipiche esperienze anni Trenta, come rivelano le sue stesse radici: da un lato, infatti, al Conservatorio di Milano, segue come uditore le lezioni di Ildebrando Pizzetti che, pare, rinuncia a tale incarico per motivi di mal celata rivalità¹⁷; dall'altro, lasciata Milano per Roma, Rota incontra proprio uno dei protagonisti del nuovo panorama musicale e delle nuove aperture, ormai non solo al cinema ma in generale alla riproduzione sonora: Alfredo Casella, con cui Rota si diploma nel 1930. Rota dunque lega in un unico filo tutta la tradizione musicale del cinema italiano, dal muto all'avvento del sonoro e delle moderne tecniche di riproduzione sonora e le sue prime esperienze musicali riflettono una totale apertura alle dimensioni musicali più "consone" al nuovo paesaggio mediale: Rota infatti si cimenta nelle musiche di scena per la compagnia Tofano-Cimara-Merlini (*L'isola disabitata*, da Metastasio); simultaneamente (con la Suite per orchestra *Balli*) offre un primo esperimento di quello che, come si vedrà, veniva individuato allora come un nuovo genere musicale, ossia la musica radiogenica, una musica non concepita tanto per la radio ma per il microfono e l'altoparlante e figlia della nuova era delle macchinerie sonore¹⁸; e infine a breve distanza di tempo compone la musica da film per

Matarazzo. In tutte le situazioni si muove alle soglie dell'avanguardia: *Treno popolare* fu segnato da un sonoro insuccesso e da una reazione quasi violenta del pubblico, dovuta, come riconobbe lo stesso Rota, a una serie di errori e primo tra tutti alla difficoltà di accordarsi con la brevità e i ritmi del film, ma soprattutto alla musicalità particolare in gioco con la macchina e con il rumore. Come esemplato nell'*incipit* del film per molti minuti la musica è onnicomprensiva e totalizzante, annullando ogni altro suono e imponendo anche all'immagine un flusso non lontano da quello radiofonico. Alla partenza del treno, il tema musicale copre visibilmente tutto (anche i suoni prodotti dalle conversazioni in primo piano), i rumori conquistano cittadinanza ma solo "musicalizzati", come lo sbattere delle porte delle carrozze o il fischio della locomotiva che si fonde con i violini e lo sbuffare del treno, e anche la parola che qua e là si inserisce in alcune brevi scene dialogate, è presto risucchiata dal flusso sonoro e piegata nella forma della canzone sempre di Nino Rota, che dà il titolo al film e corre parallela al montaggio di inquadrature sulle diverse caratterizzazioni dei passeggeri del treno¹⁹.

Ancora ventenne, additato da più parti come una delle promesse della musica italiana, Rota si "compromette" subito con una musica applicata e con sonorità ibridate direttamente con i nuovi mezzi di riproduzione meccanica.

Va poi detto che è il suo stesso metodo di lavoro a essere cifra e sintomo dei nuovi tempi; Rota infatti, nonostante una certa difficoltà a padroneggiare la tecnologia, che lo portava a confidare innanzitutto sul suo pianoforte, amava comporre *ascoltando la radio*: un accompagnamento e un ausilio alla concentrazione ma anche, non si può escludere, una qualche forma di suggerimento e di ispirazione. Al di là di ogni considerazione sulla qualità della sua opera, quella di Rota è una pratica di lavoro che ci testimonia definitivamente di una musica uscita dalle ovattate sale da concerto e ormai mescolata, compromessa con altri suoni e altri meccanismi. E, infine, Nino Rota componeva in un'indifferenza quasi totale al film, di cui rifiutava la visione preliminare limitandosi a una serie di appunti sulla storia narrata; il film lo guardava solo alla fine per adeguare perfettamente le durate, gli stacchi e altri aspetti tecnici della musica composta alle immagini. Pur in un rapporto strettamente soggetto alle richieste della committenza, che Rota assecondava con lucidità, la sua era veramente una composizione musicale che rivaleggiava con il visivo e sfidava lo spettatore ad agganciarla all'immagine chiamandolo a un ascolto attivo.

Nonostante una «"inattualità" quasi patente della propria estetica»²⁰, che lo faceva attingere a fonti e suoni musicali allora quasi sempre criticati quando non rovesciati, Rota non solo rappresenta una delle figure più italiane di collaborazione tra cinema e musica, ma con i suoi primi lavori e il suo stesso metodo si offre come simbolo di una nuova musicalità, ibridata, priva di gerarchie preordinate, nata nel cuore di un paesaggio mediale investito dalla rivoluzione sonora.

4.2. *Musica e macchina*

L'impatto della musica sul cinema negli anni Trenta è riconducibile al suo legame sempre più inscindibile con la riproduzione meccanica e al suo pieno coinvolgimento con quella rivoluzione che, a partire dal sonoro, investe in pieno anche il cinema. Anche attraverso la musica, il cinema dialoga così con il paesaggio mediale circostante.

La musica del Novecento è attraversata da una costante e questa volta esplicita tensione verso la macchina, di cui si ritrovano numerose tracce anche in territorio italiano: indizi che sono indispensabili per la valutazione, da un lato, di certe scelte cine-musicali particolari, dall'altro per la comprensione dell'attenzione e del dibattito che, come si vedrà, in Italia si animerà attorno a una "musica da macchina" particolare, la musica radiogenica.

Come evidenzia Fred Prieberg nel suo saggio dall'esemplificativo titolo di *Musica ex machina*, anche la musica a fine Ottocento diventa un modo per riallacciare e ridefinire il rapporto tra l'uomo e la macchina. L'incontro tra musica e macchina avviene in realtà su un doppio versante: da un lato con la *musica sulla macchina* e dall'altro con la *musica dalla macchina*²¹. Per quanto riguarda il primo caso, il rapporto è lungo e fecondo e trova le sue radici almeno nel romanticismo, dove, in anticipo sul cinema sonoro, si trovano già le tracce di comuni interessi acustici e di un intero paesaggio mediale che si interroga sui medesimi nuovi oggetti. Anche nell'ambiente musicale, così come sarà nei primi film sonori, l'interesse principe è, per esempio, per il mondo acustico delle ferrovie: dal *Canto della ferrovia* per coro e orchestra, di Hector Berlioz (1846) a *Un piccolo treno di gitanti* per pianoforte di Gioacchino Rossini (1860-65), il mondo musicale di fine Ottocento è attratto dal treno, al cui suono o alla cui sinfonia rumoristica, l'orecchio si abitua ben presto. Con altrettanta curiosità e interesse il pubblico cinematografico italiano dei primissimi anni Trenta, già ricco delle esperienze musicali di fine Ottocento, si accosterà alle musiche infarcite di suoni ferroviari modellate dai maestri Pietro Sassoli (*La canzone dell'amore*), Amedeo Escobar (*Resurrectio*) o da Nino Rota (*Treno popolare*).

La musica sulla macchina, diventa tuttavia pratica diffusa tra il 1920 e il 1930, quando va oltre l'omaggio e la curiosità per le nuove macchine e mette al centro «il rapporto fra uomo, macchina, natura, la spiegazione di tipiche domande esistenziali del ventesimo secolo, o ironica o a lieto fine, tragedia o commedia, pessimista o piena di speranza, ma sempre onesta e coraggiosa»²². Anche in questo caso, va ribadito, le ricerche sembrano investire, internazionalmente, più mezzi espressivi contemporaneamente. Così l'opera musicale indubbiamente più celebre del periodo, *Il volo di Lindbergh* di Kurt Weill (poi *Volo oceanico*) testimonia innanzitutto di un'apertura alla nuova realtà anche sonora dell'aviazione, particolarmente a partire dalla celebre trasvolata atlantica del 1927, e poi di una convergenza delle arti e dell'attenzione mediale su certi oggetti; una confluenza in cui la radiofonia svolge un ruolo

lo cruciale: l'opera di Weill è infatti una cantata radiofonica su testi di Bertolt Brecht.

Tutti questi tratti li si ritrova anche in territorio italiano e in numerosi esempi, che vanno da *L'aviatore Dro*, opera aeronautica di Francesco Balilla Pratella del 1920, alla controversa radiocommedia *Violetta e gli aeroplani* che Marinetti apronta per l'EIAR, fino alla citata esibizione aviatoria di Sergio Tofano in *O la borsa o la vita*. Ancora una volta è presente la matrice futurista alla base di queste sperimentazioni che confermano, come già anticipato, una tendenza della musica a esplorare i propri confini, e sondare i limiti posti al rumore.

Tornando alla distinzione di Prieberg, è tuttavia l'ambito della musica "dalla macchina" quello che più verrà battuto dalle ricerche del Novecento, trovando soprattutto esito negli studi condotti negli anni Cinquanta sulla musica concreta e quelli successivi sulla musica elettronica: basti pensare al pianoforte "preparato" di John Cage che offrirà una musica realmente di macchina, nel senso che ormai può ignorare e prodursi in assenza dell'uomo aprendosi a zone incontrollate di casualità e automatismo. In realtà, sottolinea Prieberg, occorre fare alcune distinzioni, tra la musica che proviene da una macchina vera e propria, come le sperimentazioni appena citate (Cage, Pierre Schaeffer, ma anche le stesse ricerche di Luigi Russolo che all'idea di strumenti musicali opponeva sempre più quella appunto di macchine, di precisi dispositivi tecnici) e, invece, la musica mediata da un dispositivo meccanico, quale anche il semplice altoparlante e soprattutto il disco.

Non è certo questa la sede per valutare appieno i caratteri di un periodo estremamente complesso e articolato della storia della musica. Tuttavia va sottolineato che, pur distanti dagli anni considerati, le ricerche musicali contemporanee finiscono con il mettere in chiaro processi che hanno origine per certi versi già negli anni Trenta e che investono direttamente il cinema e il paesaggio mediale di quel periodo.

La musica proveniente dalla macchina, infatti, mette in luce un nuovo equilibrio tra la musica e la sua esecuzione, facendo convivere da un lato l'illusione dell'esecuzione "perfetta" (la macchina che riproduce l'opera senza bisogno del sistema di notazione) dall'altro il mito di fissare la *performance* irripetibile (come dimostrarono alcune tardive esecuzioni di Russolo, sopravvissute proprio grazie al ritrovamento di alcuni dischi incisi)²³. Soprattutto, accelera improvvisamente la ricerca sul suono, con le possibilità da un lato di intonare rumori, come si è visto, dall'altro di intervenire, attraverso la macchina, sulle qualità del suono. Infine la musica "della macchina" stabilisce uno stretto legame con i dispositivi meccanici da cui è filtrata, che si offrono come qualcosa di più di un veicolo o un supporto. Per tutta questa serie di motivi è importante riconoscere che le interazioni tra radio e cinema negli anni Trenta non sono poi così distanti dalla musica concreta contemporanea, come riconosce lo stesso Prieberg che riserva ad essa la definizione di radiofonica:

la musica concreta è *radiofonica* nel senso più stretto del termine; viene prodotta da un

apparato tecnico che fa parte delle normali attrezzature di tutte le stazioni radio. Non ha bisogno di interpreti. Non ha una sede che le sia propria, poiché, grazie alle onde elettriche della stazione trasmittente, raggiunge quasi tutti gli ascoltatori purché siano vicini a un altoparlante²⁴.

L'Italia negli anni Trenta mostra già *in nuce* questi processi, innescati da un "rapporto con la macchina" privilegiato, data, come si è più volte detto, la presenza del futurismo che poteva sostenere: «È perciò che noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuova che circola nella vita contemporanea: l'idea di bellezza meccanica; ed esaltiamo quindi l'amore per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle guance dei meccanici, aduste e imbrattate di carbone»²⁵.

Così, l'ambiguità e il doppio volto che viene ad assumere il concetto stesso di esecuzione lo si ritrova anticipato nell'opera musicale di Luigi Russolo: le sue esecuzioni oscillano tra l'*happening*, come tale irripetibile, e la vocazione a farsi solo supporto preventivato e controllabile dei suoni, come negli intonarumori destinati alla colonna sonora di film. Questo atteggiamento, si vedrà, tornerà soprattutto nei confronti della voce, dove a lungo in Italia il divismo dell'autore prevarrà su quello dell'esecutore e la tendenza allo scambio e alla contraffazione di voce sarà molto accentuato, tanto da aprire facilmente la porta alle risorse del doppiaggio.

La ricerca sul suono poi – lo si è già visto a proposito del rumore – incontra quasi subito la via della compromissione con la macchina, se non dell'aperta manipolazione: che musica suonata e trasmessa non siano immediatamente la stessa cosa appare subito chiaro in Italia, ma viene vissuto più in direzione di un'opportunità che di un limite. Infine il legame con la radiofonia è privilegiato, come si vedrà; non solo perché la stessa fonografia si impone e trova la sua stessa esistenza innanzitutto attraverso le trasmissioni radiofoniche, ma anche perché particolarmente nel territorio italiano la ricerca musicale si trova fin da subito radicata in quella radiofonica. E lo rimarrà a lungo, come testimonia l'esperienza di Luciano Berio che con il suo *Studio di fonologia musicale* situerà concretamente e attuerà le sue ricerche musicali a partire dal patrimonio radiofonico, rielaborando gli effetti acustici per le trasmissioni di prosa, dalle radiocommedie alle radiocronache, e da quegli esperimenti alla metà degli anni Cinquanta porterà avanti per tutti gli anni Settanta di pari passo la ricerca musicale e quella radiofonica²⁶: forse non è un caso che una delle sue prime composizioni sarà proprio *Ritratto di città* (1954), un quadro sonoro della città di Milano dal mattino fino a tarda notte che non può non richiamare alla mente e fare da ponte con quelle esperienze e quei risvegli cittadini che costellano le ricerche radiofoniche e cinematografiche condotte sulla soglia tra rumore e musica negli anni Trenta.

4.3. *Radio e film: musica radiogenica*

La ricerca musicale in Italia incontra, come sempre, le ricerche del futurismo. Se la figura di Russolo è assurta a emblema delle ricerche sul rumore, per la musica non si possono almeno non citare i lavori di Francesco Balilla Pratella, in cui si ritrova nuovamente l'infittimento dell'impalcatura dei suoni, con l'introduzione dei microintervalli (l'enaarmonismo) e l'apertura alla nuova regione dei rumori, e insieme l'attenzione alla macchina:

Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, delle automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il *dominio della macchina e il regno vittorioso della elettricità*²⁷.

La prospettiva di questa ricerca non spinge ancora un volta a indagare le singole posizioni teoriche, che del resto non sempre sono accompagnate da una prassi adeguata, a partire proprio dalle esecuzioni di Pratella, più incisive nella parte distruttiva e di svecchiamento della tradizione musicale²⁸.

Quello che è singolare è invece proprio l'ambiente stesso italiano e gli umori che lo attraversano, il modo in cui circola su più versanti la percezione di una musica profondamente compromessa con la macchina e gli effetti immediati che questa riflessione ha anche nell'ambito cinematografico, che contribuisce in parte ad alimentarla. Così, l'atteggiamento della critica e della teoria cinematografica punta subito nella stessa direzione delle ricerche musicali, senza quelle preoccupazioni sostanziali per l'"artisticità" della musica che torneranno a dominare a fine decennio. Nello stesso tempo, questa apertura al legame tra musica e macchina riporta facilmente a ipotizzare un incontro tra radio e cinema, là dove in Italia esso fu centrale nel dibattito attorno alla musica radiogenica.

Innanzitutto, come si è visto, anche in Italia si affaccia precoce la consapevolezza dell'importanza della riproduzione musicale e di come essa modifichi l'accostamento alla musica. Il collegamento che la musica instaura tra i media, radio, fonografo e il cinema, viene stabilito quasi automaticamente; così per esempio Ernesto Cauda riconosce che «La grammofonia è entrata oggi a far parte integrante del film sonoro, cosicché tutti i problemi che ad essa si riferiscono interessano ormai anche la cinetecnica»²⁹ e anche Alberto Casella recensore per «Comoedia» si muove su posizioni analoghe:

L'avvento del fonografo e, pochi anni dopo della radio, con *la mirabile fusione dell'uno e dell'altra* sia per quanto riguarda l'incisione (da acustica divenuta elettrica o radiofonica), come per quanto concerne l'audizione (amplificata attraverso le valvole radiofoniche), ha decisamente ottenuto due scopi immediati e importantissimi: la diffusione in massa della cultura musicale (o – almeno – e – anzi – con maggiore precisione – della conoscenza musica-

le) e l'agonia (se non ancora la morte) del delittuoso mediocre diletterismo che ha fatto più male all'Arte in genere di ogni oscurantismo³⁰.

E ancora Enzo Ferrieri parla direttamente di come «fra radio, dischi e cinema esiste dunque nei rapporti della domanda del pubblico una identità esplicita»³¹. È in nome della musica, dunque, che tra i media sonori si registra un convergenza totale, che ha a che fare – come evidenzia Casella – con procedure e dispositivi tecnici, ma anche – come sottolinea Ferrieri – con le caratteristiche del consumo musicale.

Ancora una volta, tuttavia, colpiscono le lucide riflessioni di Eugenio Giovannetti. Fondata, come si è visto, la necessità di un dialogo costante tra le arti meccaniche, l'autore infatti indica esplicitamente la musica o meglio l'arte fonografica come «particolarmente istruttiva» e anzi indizio necessario per fare previsioni sull'avvenire del film sonoro³².

“Macchine sono, e macchine resteranno”: così un intellettuale concludeva un articolo sulla fonografia. D'accordo, ma lo stesso intellettuale doveva riconoscere che *il timbro del fonografo ha una sua peculiare originalità*. Un'analisi più approfondita della tecnica fonografica lo avrebbe portato a scoprire che essa trasforma ormai la materia sonora secondo un procedimento squisitamente subiettivo ed artistico, né più né meno della tecnica cinematografica³³.

Giovannetti dunque, accanto alla fondamentale istanza divulgativa che i moderni mezzi di riproduzione musicale consentono, riconosce la possibilità, «mettendo in valore la peculiare originalità del timbro fonografico», di creare una «*musica nuova* prettamente fonografica». Come sempre, l'autore è cauto nelle sue dichiarazioni ma, a partire da certe sue affermazioni, emerge di fatto con una certa prepotenza l'idea che non sia poi così facile cancellare completamente questo timbro della macchina (come illusoriamente supposto dall'istanza divulgativa) ma che esso connoti ormai in profondità la musica, così come ogni altro suono riprodotto e trasmesso; infine, accanto all'idea di una nuova musica sembrerebbe più che legittimo parlare in generale di una nuova forma di musicalità.

Infatti, pur sostenendo il continuo equilibrio tra macchina e spirito, tra tecnica e valori intellettuali, Giovannetti ammette la necessità «di sforzarmi a parlare un linguaggio che sia comprensibile per lei [la macchina] cioè attraverso di lei. Questa è una concessione che lo spirito può fare e fa già senza abbassarsi», esattamente come «il disco grammofonico esige qualche sottile adattamento della musica»³⁴. Tra aggiustamenti più o meno leggeri, musiche nuove e timbri di macchina più o meno cancellabili, si delinea ormai un *ascolto* tutto particolare, le cui dinamiche l'autore chiarisce anche psicologicamente:

Mentre gira questo disco demoniaco, voi ritrovate d'improvviso le voci dei sogni più remoti, quelle che s'erano perdute nelle più antiche pieghe della memoria. Un equilibrio strano e delizioso tra ragione e senso, *tra spirito e materia* si ricompone d'improvviso in voi³⁵.

Accanto, come si è già visto, all'apertura della musica al rumore (quando parla di nuova musica, gli esempi che Giovannetti offre sono le frasi melodiche creabili con i suoni di una tromba automobilistica o i passi su una scala), si impone dunque l'idea che, anche prima del rapporto con l'immagine, il cinema crei modalità d'ascolto e sonorità particolari che condivide con l'intero paesaggio mediale.

Questo argomento diventa discussione esplicita nel dibattito attorno alla *musica radiogenica* che ha origine dalla sezione apposita del Festival veneziano del 1932 e dalle riflessioni del Primo Convegno Internazionale di Musica di Firenze del maggio 1933.

Quando si parla di *radiogenicità della musica* ci si riferisce al carattere particolare della musica scritta espressamente per essere raccolta dal microfono e trasmessa; carattere che è il risultato d'un problema, artistico e tecnico insieme, risolto a priori dal musicista in vista delle speciali condizioni nelle quali la sua musica deve essere eseguita³⁶.

La radiogenicità non è solo, infatti, materia di musica per la radio ma di musica attraverso il microfono e l'altoparlante; quasi un sinonimo di musica di macchina:

accettato il principio, semplicistico ma esatto, che *tutta la buona musica è adatta alla registrazione ed è radiogenica*, ne deriva che il problema è soprattutto un problema d'ordine tecnico e di sensibilità artistica [...].

Non si tratta di creare della musica aprioristicamente audace, ma piuttosto di acquistare, prima di scriverla, una esperienza tecnica sicura del mezzo di trasmissione e delle sue esigenze in rapporto agli strumenti e agli effetti orchestrali³⁷.

Non sono poche le voci che si levano in Italia non solo a elogiare ma quasi a promuovere la musica "meccanica" che, finalmente, come sostiene già nel 1929 Libero Solaroli, assume una sostanza più vicina a quella della pellicola e dello schermo: infatti, «la musica in sala era davvero una trasgressione» mentre ora alla piattezza e alla stilizzazione dell'immagine si accompagneranno più consoni «il graciare, le intonazioni metalliche»³⁸.

In Italia si affaccia precoce la consapevolezza degli ostacoli insormontabili nella macchina e della sua azione sui suoni e sulla musica³⁹, tuttavia simultanea è la concezione che essi rappresentino non un limite ma una risorsa a cui tutto il mondo mediale è chiamato; una sfida che assume nel mondo della radiofonia la definizione di musica radiogenica ma che in realtà attraversa in eguale misura tutti i media sonori, testimoniando ancora una volta di un momento di importante convergenza del paesaggio mediale.

I musicisti non debbono avere diffidenze o esitazioni. Quanto di meccanico c'è nella Radio, e che è insopprimibile, non toglie intensità alla vibrazione artistica, e in molti casi la rafforza per la suggestione che deriva dal mistero insito nella formazione e nella irradiazione delle onde elettromagnetiche⁴⁰.

La musica radiogenica conferma un'attenzione materica e testimonia di un'epoca di cui l'attuale, trionfo della *high fidelity*, sembra aver dimenticato la sensibilità.

4.3.1. *Sinfonie urbane: Acciaio*

Se nel 1933 *O la borsa o la vita* sembra mettere alla prova nel cinema l'eredità futurista, il clima culturale italiano e la lezione radiofonica in materia di rumori, sempre nello stesso anno un altro film in Italia mette a nudo il legame che intercorre tra cinema e radio e il debito che, tra musica e rumore, il cinematografo intrattiene con il "telegrafo senza fili" nell'elaborare una concezione e una visione particolare della musica da film. È in questa data, infatti, che finalmente esce dagli stabilimenti della Cines *Acciaio* per la regia di Walter Ruttmann, forse il film emblema del passaggio al sonoro in Italia, per le personalità e le professionalità che mobilita, ma anche simbolo di quella maturità della dimensione musicale che non a caso proprio in Italia trovò modo di esprimersi pienamente. Nel film si trovano infatti a convivere da un lato una delle più importanti figure del panorama musicale italiano, Gian Francesco Malipiero, dall'altro un regista che incarna più di altri, anche per il suo particolare *background*, lo spirito di contaminazione, di apertura e convergenza mediale tipico del periodo. Un film dunque all'incrocio tra cinema e radio, musica e rumore. Nonostante il dibattito in cui si trova spesso al centro e il clamoroso fiasco che lo ha colpito, *Acciaio* rimane un'importante testimonianza di un momento sicuramente imperfetto, indubbiamente caotico ma di grande riflessione sul ruolo della musica (riprodotta) e l'impatto sul paesaggio mediale.

L'aspetto su cui *Acciaio* più insiste è indubbiamente l'apertura della musica ai nuovi territori del rumore, di cui il film, come diceva in quegli anni Giovannetti, poteva dare «la perfetta struttura musicale [...] intorno a cui le immagini si raccolgono e si ordinano in apollineo splendore»⁴¹. Questa concezione "aperta" del suono musicale in direzione della sonorità, la voglia di sperimentare nuovi timbri e nuovi tipi di armonia è l'aspetto più eclatante ma anche, diciamo così, meno problematico del film: su di esso infatti sembra esserci una totale intesa, dato che la celebre *Sinfonia delle macchine* è forse l'unica composizione in cui le scelte di Malipiero e le esigenze di Ruttmann si incontrano perfettamente. Quello che invece è passato in secondo piano è che, ancora una volta, ciò chiama in causa più o meno direttamente il mondo della radio: quegli effetti sonori di cui la sceneggiatura originale lascia ampia traccia, quel continuo trascorrere tra le zone del suono musicale e del rumore cui Ruttmann sollecita Malipiero, sono chiari segni dell'affermarsi della musica radiogenica, pilastro di un'arte radiofonica *assoluta*, come già nel 1925 – con grosso impatto su quell'ambiente tedesco in cui si muoveva il regista – aveva sottolineato Kurt Weill:

[nell'arte radiofonica] ai toni e ai ritmi della musica si sarebbero aggiunti nuovi suoni, suoni provenienti da altre sfere: grida di voci umane e animali, voci della natura, il mormorio dei venti, dell'acqua, degli alberi e poi una schiera di rumori nuovi e mai sentiti, che il microfono potrebbe produrre in modo artificiale se le onde sonore venissero alzate o abbassate, sovrapposte o intrecciate, disperse e fatte rinascere⁴².

Walter Ruttmann era ben noto in Italia all'epoca, soprattutto per i "reportage"⁴³ di *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (t.l. Berlino. La sinfonia della grande città, 1927) e del sonoro *Melodie der Welt* (t.l. Melodia del mondo, 1929/30). Ed è appena il caso di ricordare il forte impulso dato internazionalmente da Ruttmann allo sviluppo del cinema sonoro con le sue «sinfonie visive»; basti pensare alle affermazioni di stima di René Clair, che sosteneva di aver finalmente compreso l'uso cinematografico del suono dalla visione di *Melodie der Welt*, oltre che dai disegni animati di Walt Disney⁴⁴. Del resto furono proprio questa sicurezza nei confronti della nuova tecnologia e la risonanza internazionale del suo nome che spinsero infine Emilio Cecchi ad affidare a Ruttmann sceneggiatura e regia del soggetto pirandelliano *Giuoca, Pietro!*, in vista del rilancio della produzione sonora della Cines.

Francesco Malipiero viene quasi immediatamente coinvolto nel processo creativo; su invito esplicito di Emilio Cecchi e, pare, suggerimento di Mario Labroca, gli vengono commissionate le musiche e, più tardi, fornite le indicazioni cronometriche modellate sulla sceneggiatura. Il risultato sono le sette sinfonie *Nel Lupanare*, *Sinfonia delle cascate*, *Sinfonia delle macchine*, *La corsa tragica*, *L'alba*, *La folla*, *Il cimitero*, *Finale* o meglio – come le definirà l'autore successivamente – le «sette invenzioni»⁴⁵ che si ritrovano nel corso del film.

La sequenza della *Sinfonia delle macchine*, come si anticipava, è uno dei casi più riusciti e apprezzabili della novità del lavoro malipieriano e di quel tipico spirito innovatore della generazione musicale "dell'Ottanta" che viene finalmente trasportato anche nel cinema. Nella *Sinfonia delle macchine* la "sequenza musicale" del lavoro degli uomini e delle macchine per forgiare l'acciaio, si innesta con una dissolvenza sonora e visiva sulla scena di alcuni bambini che giocano con un modellino improvvisato di maglio. Senza sminuire l'intervento creativo di Malipiero e la potenza del suo "commento" musicale, l'effetto visivo-sonoro e la mescolanza di musica e rumore si trovano perfettamente preventivati ed espliciti in fase di sceneggiatura, dove la parte sonora riporta in successione: «I colpi del sasso sulla scatola di conserva. / I colpi del maglio sul blocco di acciaio rovente. (Solo i primi due colpi del maglio sono rumori naturali, il terzo è già ottenuto in orchestra e inizia la musica della parte che segue.)»⁴⁶. Non è l'unico caso; anzi, lo "scenario" abbonda di notazioni di questo tipo: così, nell'altro celebre intervento malipieriano, la *Sinfonia delle cascate*, le notazioni della parte sonora registrano:

Musica lieve di un grammofofono. [...] / La musica del grammofofono si perde nel rumore dell'acqua. / Rumore dell'acqua. / Rumore della cascata che si trasforma in musica nostalgica.

/ Rumore della cascata. Musica che a poco a poco sale patetica e alla fine ricade rassegnata per trasformarsi nel rumore della diga»⁴⁷.

Ruttmann, infatti, crede profondamente e, in parte, utopicamente in una nuova forma di collaborazione inaugurata dal film sonoro, in cui regista e compositore lavorino gomito a gomito nelle diverse fasi della realizzazione del film, durante le riprese così come in sede di montaggio⁴⁸; lasciando da parte per un momento le polemiche con il musicista, si può dire che se si arriva a una partitura musicale rimasta così giustamente celebre, effettivamente dipende tanto dalle spinte moderniste di Malipiero quanto dai rumori di cui è completamente infarcita l'esperienza precedente di Ruttmann, un'esperienza non a caso profondamente radiofonica e che penetra nel suo lavoro per *Acciaio* come regista e – non va dimenticato – come responsabile del montaggio.

Alle spalle di Ruttmann va naturalmente considerata la particolare situazione tedesca e la ricca sperimentazione sonora, in particolare rumoristica, che, già a pochi anni di distanza dall'introduzione della radiofonia, aveva connotato il radiodramma tedesco o più in particolare l'*Hörspiel*: «I primi radiodrammi tedeschi sono infatti *Geräuschhörspiele*, “radiodrammi del rumore”, testi a metà tra il *reportage* e il radiodramma, che mescolano la realtà con la finzione [...] in cui i rumori sono tutti originali»⁴⁹. Vi si trova la sintesi di ciò che Ruttmann porterà nel cinema sonoro e nella musica: nuove sonorità dal punto di vista della natura dei suoni ma anche dal punto di vista del loro statuto di “verità”. Un'esperienza che è pienamente comprensibile solo se si recupera almeno in parte il vissuto del regista.

Lo studio ruttmaniano sul suono radiofonico aveva prodotto anche un radiodramma, di tipo però tutto particolare: si tratta infatti dell'*Hörspiel* su pellicola sonora *Weekend* (1930), un montaggio di vari rumori che connotano il fine settimana e che nella loro successione e alternanza portano infine all'inizio di una nuova settimana. È indubbio che il dato eclatante di questo breve “filmato” è appunto il montaggio sonoro, ossia la trasposizione sul piano del suono delle ricerche condotte sull'immagine nelle sue precedenti sinfonie, e che, in linea con le sue posizioni teoriche, pone anche la prassi di quest'autore nel solco del contrappunto sonoro⁵⁰; è infatti la possibilità di assemblare, combinare e far interagire i vari elementi sonori che spinge Ruttmann verso la radio, “rifiutando” i metodi tradizionali di registrazione e riproduzione radiofonica (i dischi fonografici impossibili da tagliare e montare) per sperimentare invece la pellicola sonora del procedimento Tri-Ergon.

La vera novità di *Weekend* è che già allude alle successive ricerche tuttavia è proprio nell'indagine condotta sulla sonorità, sia come rumore, sia come suono armonico, o anche come articolazione vocale priva di portato concettuale definito; inoltre, Ruttmann rifiuta le allora diffuse risorse del rumorista e l'artificiosità di certi effetti per studiare il suono originale riprodotto e valorizzarlo in tutte le sue possibilità semantiche, manipolatorie, allusive e soprattutto spaziali. Proprio “oscurando” l'immagine, infatti, Ruttmann si propone di arrivare a comprendere a pieno le

potenzialità della nuova componente sonora, e *Weekend*, in questa prospettiva, appare dunque la realizzazione più compiuta di quanto il regista andava dichiarando sul film sonoro, un film, però, che per il momento si può solo udire:

La registrazione del sonoro – che sia un rumore, un brano musicale oppure un dialogo – rivela spietatamente la forma e l'ambiente dello spazio in cui è stato prodotto. La registrazione sonora di una parola pronunciata non produce soltanto la fotografia sonora di questa parola, ma anche l'*immagine acustica* perfettamente definita dello spazio in cui questa è stata pronunciata⁵¹.

La novità autentica di *Weekend* e del film sonoro auspicato da Ruttmann sta proprio in quell'*immagine acustica*, in tutto ciò che di spaziale, di visivo, e perché no di vitale il suono porta con sé e che un ascolto non deviato dalla vista permette di cogliere completamente. Trova dunque conferma quanto già visto affrontando il rumore: da un lato solo attraverso la radio e il suo cieco ascolto il cinema sonoro sembra poter giungere realmente a capire se stesso, dall'altro la ricerca sulla sonorità, questa volta non più intesa semplicemente come recensione di suoni – come si è visto nella prassi filmica “a ridosso” dell'esperienza futurista – ma anche come studio sull'ambiente e sull'“immagine” create dal suono, porta ancora una volta al rumore come oggetto privilegiato.

Ciò che qui interessa soprattutto sottolineare è che questo interesse ha delle conseguenze immediate, come si vedrà, sul piano della musica. Le ricerche di Ruttmann sono indubbiamente da inquadrare in quel clima di generale emancipazione del rumore che, si è visto, attraversa tutto il nuovo secolo, egli, tuttavia, sembra fondere gli esiti di tutte le precedenti esperienze e andare oltre i loro obbiettivi, realizzando da vicino i presupposti per una piena convergenza, quasi la confusione, di radio e cinema e di rumore e musica. Per quanto riguarda il primo aspetto è ancora una volta eclatante il caso di *Weekend*: l'*Hörspiel* è effettivamente al tempo stesso dramma radiofonico e, come più tardi lo stesso autore volle definirlo, «film cieco»⁵², opera per eccellenza ibrida che partecipa della natura sia del film che della radio, e, più ancora, vera e propria celebrazione delle potenzialità filmiche e radiofoniche del suono riprodotto. Non a caso la pellicola esibì fin dall'inizio questa doppia valenza spettacolare, offrendosi tanto come programma trasmesso radiofonicamente quanto come filmato proiettato al cinema nella semioscurità⁵³. Del resto la totale commistione tra radio e cinema era stata uno dei sogni dello stesso Ruttmann: «La radio, che non permette di vedere, e il cinema, che non permette di sentire, sono due tecniche contrastanti, che utilizzate l'una contro l'altra consentono di avvicinarci in maniera diversa al concetto di cinema sonoro»⁵⁴. Così infatti il regista aveva commentato l'uscita del filmato purtroppo perduto, *Deutscher Rundfunk* (t.l. Radio tedesca, 1928), in cui la simbiosi tra cinema e radio doveva essere eclatante, se già le recensioni dell'epoca potevano dire: «Quale situazione curiosa nella storia del cinema: un film pubblicitario per la radio. Un film pubblicitario (dunque una cosa a metà) per

la radio (un'altra cosa a metà). Da un semplice film d'uso è scaturito un canto profetico per lo sviluppo delle arti tecniche»⁵⁵.

Le conseguenze di questa convergenza sono la ricerca sulla soglia tra rumore e musica e, come si è anticipato, tra originalità e convenzionalità del suono. La sua esperienza sul sonoro e soprattutto sul rumore, così profondamente e simultaneamente modellata sul dispositivo cinematografico e radiofonico, Ruttmann la riversa su *Acciaio*, portando alle estreme conseguenze alcune risorse già sperimentate in precedenza.

Innanzitutto, il film si impone proprio per la sua radicale concezione della sonorità: i livelli sonori e i diversi materiali si succedono infatti senza una gerarchia sonora prestabilita, ma alternando le proprie risorse espressive: così ad esempio il rumore delle cascate cede il posto alla musica, ma il rumore delle acciaierie ha la meglio su qualsiasi voce e addirittura grido di morte, come nella tragica fine di Pietro schiacciato da una trave il cui urlo è annullato dal ritmo sonoro dei macchinari. Nessuna gerarchia sonora viene prestabilita e ogni elemento acustico ha non solo diritto di cittadinanza ma anche la possibilità di occupare pienamente l'azione.

Il secondo aspetto, più complesso, riguarda il desiderio di servirsi di suoni "originali" che preservino l'immagine acustica e quindi le tracce di spazialità. Il particolare metodo di lavorazione svela un'attenzione quasi maniacale alla materia sonora; Ruttmann infatti pratica dei «provini di suono»: sente la necessità di saggiare le *locations* acustiche oltre che visive. L'esperienza radiofonica lo porta anche in *Acciaio* a intuire l'importanza della sostanza stessa del suono, a lottare perché il suono filmico ricrei la ricchezza del suono originale e quindi rispetti innanzitutto la sua immagine acustica. Tuttavia di vera lotta si tratta: Ruttmann pretende questa volta anche la presa in diretta di tutti i dialoghi (tradito poi dalla ancora limitata fedeltà della tecnica e costretto al doppiaggio), e anche la registrazione dei rumori e l'accompagnamento musicale che vorrebbe in diretta sul set deve scontrarsi nel film con le condizioni proibitive per le apparecchiature, date le elevate temperature degli altiforni. Insieme alla completa padronanza della resa sonora sembra, tuttavia, rendersi anche sempre più esplicita la consapevolezza della particolarità del suono riprodotto, quel nuovo suono della civiltà moderna, privo di riverberi e di immagine acustica, quello che negli anni Settanta proprio uno dei fondatori dell'*ars acustica*, Pierre Schaeffer, avrebbe battezzato come *présence acousmatique*. Paradossalmente, proprio Ruttmann che aveva compreso le potenzialità spaziali del suono e difeso strenuamente la sua originalità, intuisce anche le risorse del suono riprodotto e si lascia sedurre da queste voci, canti e rumori non "originali" perché non presi direttamente, quasi privi di origine, privi di spazio.

All'inizio i confini tra questi tipi di spazio sembrano chiari, come dichiara programmaticamente in una lettera a Malipiero:

Evidentemente prevedo del tutto diverso lo stile della musica da creare per le parti del film in cui la musica non è un elemento sonoro materiale della ripresa, ossia non sta in rapporto

spaziale con l'inquadratura, ma quasi scendendo da un'altra dimensione aiuta il ritmo delle inquadrature con variazioni o contrappunti⁵⁶.

Ruttman infatti richiede una musica di commento di cui intuisce subito le valenze e il potere dell'extradiegesi. Tuttavia nel film – per riprendere le definizioni di Michel Chion – i confini tra *musique de fosse*, la musica proveniente da un'ideale buca dell'orchestra come puro flusso sonoro, e *musique d'écran*, la musica diegetica che appartiene allo spazio della storia e come tale è “agganciata” alle immagini sullo schermo, si fanno incerti o vengono vistosamente infranti e confusi.

La musica *over* limita la sua discesa da un'altra dimensione sfiorando in più punti, come si è detto, l'onomatopea: contaminandosi con il territorio del rumore che, a differenza dell'astrazione del suono musicale, chiama e invita a ricercare una sorgente, la musica gioca a mescolarsi con l'immagine e a dare all'*over* uno statuto estremamente ambiguo.

Anche lo stesso mito del suono originale si piega, nel film, alla nuova realtà del suono riprodotto e come tale sempre più pulito, privato della sua aura spaziale. Così, dietro a uno dei cambiamenti dell'ultimo momento, la decisione di Ruttman di sostituire le musiche composte da Malipiero per la scena dell'osteria, sembra di dover ravvisare non tanto l'opzione per un tipo di canzone diversa, meno colta (*Parlami d'amore, Mariù*), come risulta dal carteggio tra i protagonisti, quanto la necessità di una canzone *registrata*, in cui la spazialità venga cancellata dalla neutralità del supporto meccanico del disco fonografico⁵⁷. Si fondono e confondono realismo, verosimile e finzione, come a livello visivo, dove ad esempio nell'*incipit* le immagini che documentano la cascata delle Marmore convivono con l'iconografia quattrocentesca nel volto di Gina, il «puro gioco cinetico e luministico» dell'acqua delle cascate con l'afflato melodrammatico dei codici visivi⁵⁸. Così altrettanto sul fronte sonoro e in particolare musicale il suono, oscillando tra rumore e musica, tra originalità e riproduzione, tra naturalismo e stereotipo, confonde continuamente le sue dimensioni simboliche, naturalistiche ed emotive.

Sebbene le dichiarazioni dell'autore non diano indicazioni al proposito, anche la questione dei suoni originali sembra giocare sul filo dell'ambiguità e mostrare un Ruttman profondamente conscio delle problematiche e delle sfide percettive e narrative offerte dal suono filmico allo spettatore, come emerge nel caso delle musiche diegetiche. In gioco, infatti, non sembra tanto la questione dell'“originalità” in senso benjaminiano del suono, la presunta verità del suono, quanto il fatto che essa fonda la possibilità cinematografica stessa di suoni differenziati, manipolabili e ambigui. A ben vedere, infatti, l'operazione che Ruttman compie è la più “falsa” che ci sia: facendo suonare l'orchestra con le musiche di Malipiero direttamente nelle acciaierie, conferisce alle musiche *over*, attraverso la risonanza ambientale, una diegettizzazione impossibile, le priva di uno statuto di realtà certo e su questo fonda poi il presupposto di ciò che si realizza in modo eclatante con la *Sinfonia delle macchine*: la trasformazione di tutto quello che concorre alla creazione del film in materiale su

cui intervenire. La novità di questa sinfonia non risiede solo nella sua qualità musicale, che ne fa un esempio *ante litteram* di musica concreta, quanto innanzitutto nel fatto che nel momento stesso di transizione dal “rumore” delle macchine alla “musica” delle macchine, non sia più nemmeno legittimo parlare di rumori o di musica: il suono perde quel chiaro statuto cui la nozione stessa di colonna sonora, con la sua tripartizione in rumore, parola, musica vorrebbe relegarlo per assumere il carattere di territorio multiforme, di magma sonoro e in definitiva di quella nuova dimensione spazio-temporale di cui Ruttman, parla nei suoi scritti, espressa suggestivamente da Leo Longanesi: «si naviga nel sinfonismo siderurgico»⁵⁹. Secondariamente, contaminandosi con il rumore, tanto come modello di nuova sonorità da esplorare (la *Sinfonia delle cascate*) quanto come disturbo, traccia che “sporca” la musica agganganciandola alla spazialità dell’immagine (la *Sinfonia delle macchine*) la musica perde quello statuto inattingibile proprio dell’extradiegesi, lascia quel carattere *ex machina* (poi tipicamente cinematografico) per assumere una natura problematica e abitare spazi che si offrono come sfida continua per lo spettatore.

Il pur burrascoso sodalizio tra Ruttman e Malipiero porta dunque infine alla creazione di un fatto visivo-musicale realmente nuovo, la cui importanza viene subito intuita ed espressa emblematicamente dall’attenta recensione di Fedele D’Amico che, riprendendo le polemiche dell’epoca sugli effetti nella musica delle nuove tecniche di riproduzione, commentava:

Perfino il fatto che la polifonia malipieriana appaia la più adatta che si conosca al mezzo modernissimo della riproduzione sonora verrebbe voglia di assumerlo come una riprova, forse non del tutto empirica, della sua attualità spirituale; e della sua immediatezza concreta e “popolare”⁶⁰.

Se la musica di Malipiero in *Acciaio* colpisce per la sua novità non è semplicemente per una generica ispirazione che essa trae dalla novità sonora dei rumori ma in qualche modo per l’influenza, qualcosa di più della semplice mediazione, che su di essa esercita il dispositivo meccanico della riproduzione sonora, il quale cambia infine lo statuto stesso e la conformazione dei suoni; l’esperienza radiofonica di Ruttman porta, attraverso il denominatore comune della registrazione sonora, il cinema verso la radio, svelando esplicitamente la connessione che caratterizza la storia e l’estetica dei due media alla loro nascita. E se la ricerca del regista tedesco può apparire distante dall’estetica coeva italiana, non altrettanto si può dire quando si allarghi l’orizzonte all’intero paesaggio mediale e si contempi, come si è visto, tutto il dibattito perfettamente italiano sulla musica radiogenica.

La distanza delle ricerche di Ruttman da esperienze simili, come quella vista di Luigi Russolo, si misura proprio qui: il futurista italiano innova, per così dire, il *repertorio* dei suoni, aprendo la musica a nuove sonorità più vicine alla civiltà moderna, ma trattate tuttavia alla stregua dei suoni musicali di tipo tradizionale, potendo dare loro intonazioni e armonie attraverso la creazione, non a caso, di stru-

menti coordinati orchestralmente; Ruttman, invece, attraverso l'esperienza radiofonica giunge a riflettere sullo statuto stesso del suono moderno, sull'ambivalenza dei rumori "originali", sulla questione del suono riprodotto e in generale, seguendo l'analogo percorso fatto per l'immagine, sull'impatto del meccanismo anche sulla non meno riprodotta realtà sonora, per arrivare infine, anche per mezzo del suono, a comprendere il ruolo e l'impatto sullo spettatore, costretto ad uscire dalla sua passività e a dare un luogo se non un senso ai suoni.

È in quest'ottica che si inquadra anche la scarsa considerazione dimostrata da Ruttman nei confronti del parlato, la mancanza di attenzione agli attori, l'indifferenza dimostrata verso una questione allora spinosa come quella della fonogenia che culmina nella decisione di affidare recitazione e dialoghi alla direzione di Mario Soldati: per uno che come Ruttman, a maggior ragione in quegli anni di facili invettive, dichiarava orgoglioso «io credo al film sonoro»⁶¹, tale atteggiamento non è di certo riconducibile a quella ostilità alla parola che muoveva ad esempio Pirandello, il quale invitava a trattare il suo soggetto con la minore incidenza possibile dei dialoghi. Semplicemente la parola per Ruttman non gode di uno statuto privilegiato e non merita un trattamento diverso dai suoni, di cui anzi condivide la stessa natura; nelle parole sussurate da Pietro morente nel caos della fornace o in quel miscuglio di sveglie, telefoni e sbadigli che chiude l'*Hörspiel Weekend*: si ha sempre a che fare con il desiderio di Ruttman che «Tutto l'udibile del mondo intero si trasformi in materiale»⁶². E riecheggiano finalmente realizzate le parole di Giovannetti: il film sonoro «ci darà le musiche infinitamente diverse degli oceani e dei continenti, quell'orchestra panteistica insomma in cui la voce umana non è più che una nota»⁶³. Probabilmente film non del tutto riuscito, sicuramente opera che resta uno dei più clamorosi insuccessi finanziari del primo cinema sonoro italiano, *Acciaio* tuttavia rimane uno prezioso spaccato della cultura musicale presente all'epoca in Italia e dei luoghi, dalla radio al film, e dei terreni, primo tra tutti il rumore, in cui fu costretta a cimentarsi. Se infatti Ruttman viene considerato non solo tra i fondatori ma addirittura tra i precursori del cinema sonoro, data la forte attenzione prestata fin dalle sue prime opere all'aspetto sonoro-musicale del film, ciò è da connettere indubbiamente alle esperienze radiofoniche, maturate proprio a partire dal suo interesse per la materia sonora e che gli procurarono da più parti la fama di fondatore anche dell'arte radiofonica. Tali esperienze, coerentemente con la sua sostanziale adesione alle teorie del contrappunto, non lo portano tanto a saggiare le potenzialità del dialogo quanto – tendenza non isolata come si è già visto – a indagare le potenzialità espressive del rumore. Ruttman dunque si mostra come sorta di simbolo della interconnessione tra radio e cinema negli anni Trenta e del continuo incrociarsi della loro storia, del loro sviluppo tecnico e della loro maturazione estetica: egli è al tempo stesso fondatore del cinema sonoro e, non a caso, grande sperimentatore radiofonico, valorizzatore delle risorse del cinema sonoro e, di nuovo non a caso, attento studioso delle potenzialità del rumore e della musica. Un simbolo tuttavia che non è isolato: uno straniero come Ruttman porta in fondo in chiaro quelle convin-

zioni e quei legami che animavano a fondo il paesaggio mediale italiano.

4.3.2. *Sinfonie di macchine parlanti*

La vicinanza tra musica e macchina che il cinema italiano testimonia più o meno esplicitamente, traspare chiaramente nella prassi filmica per l'ampia visibilità data alle macchine per la musica. Nonostante non siano molti altri i casi di una così lucida comprensione della natura riprodotta del suono filmico e prima ancora radiofonico e della possibilità di giocare su uno statuto e una forza inedita della musica, il tema della riproduzione musicale è in realtà al centro di molti film italiani del periodo. Molte pellicole si offrono infatti come vera e propria vetrina di meccanismi di diffusione musicale e soprattutto come *collage* sonoro di musiche innanzitutto riprodotte, che conquistano così un loro posto quasi autonomo accanto ad altri tipi di suono.

Acciaio si presta anche in questo caso a concludere questa rassegna, per tutta una serie di motivi: la sua ricchezza sonora, infatti, non è limitata alle sinfonie di rumori, alle singolari partiture sinfoniche originali e all'impatto che su di esse esercitano le potenzialità stesse del suono riprodotto, ma ospita anche differenti musicalità. A ben guardare, infatti, è singolare che proprio un film dai detrattori accusato volta a volta di formalismo, ermetismo o virtuosismo o, in direzione opposta, elogiato e promosso come operazione "alta", volta a dare lustro alla Cines, affiancando le tante operazioni piattamente commerciali con un'opera che univa i nomi di Luigi Pirandello, Gian Francesco Malipiero, Walter Ruttmann⁶⁴, veda in realtà dal punto di vista del suono una ricchezza decisamente non elitaria di sonorità e promuova soprattutto nel sonoro quella «*assoluta popolarità*» di cui parlava Emilio Cecchi a proposito di storia e personaggi del film⁶⁵.

Il grammofoño in *Acciaio* compare infatti per ben due volte: proprio a inizio film, quando Mario lascia dopo un ultimo incontro galante l'"amichetta" conosciuta da soldato; e in una delle scene cruciali del dramma quando, ormai al corrente della storia tra Pietro e Gina, Mario cerca rifugio nell'osteria dalla, per lui fastidiosa, allegria del luna-park. Le due presenze della macchina parlante non possono essere casuali, mettendo a nudo le due anime che anche il fonografo, come la radio, come i nuovi mezzi di riproduzione sonora, possiede: l'una intima, privata, quasi peccaminosa, segnata non solo dall'ambientazione della scena amorosa ma anche dalla voce *off* femminile della ragazza, conturbante e intima per eccellenza; l'altra anima è quella pubblica, socializzante, in cui il grammofoño si fa emblema di tutte le utopie edificanti da Ventennio in cui il suono riprodotto, sia quello della radio o quello di un grammofoño, è un nuovo focolare domestico, un caminetto dell'etere che unisce le generazioni (il bambino che lo riaccende) e aggrega la popolazione (la coppia che balla). Ruttmann non riflette solo ontologicamente sulla nuova materia del suono, ma esibisce anche una realtà continuamente segnata dal nuovo statuto

del suono riprodotto, e alle sinfonie di macchine create da Malipiero affianca la sinfonia delle macchine parlanti che sempre più massicciamente dominano e animano la realtà quotidiana.

La sequenza dell'osteria è, poi, a maggior ragione esemplare della complessa operazione che il film *Acciaio* porta con sé: proprio «uno dei pochissimi esempi di musica colta applicata al cinema in Italia»⁶⁶ obbliga ad accostare il nome di Gian Francesco Malipiero a quello di Ennio Neri e Cesare Andrea Bixio, autori di quel *Parlami d'amore, Mariù* diffuso dal grammofono: una canzone che non solo spopolava alla radio all'epoca ma che, paradossalmente bollata dalla Cines come «musica banale e non orecchiabile», aveva tuttavia fondato parte del successo de *Gli uomini, che mascazzoni...* nel 1932⁶⁷. Il richiamo a questo film è quasi letterale: anche là Vittorio De Sica e Lya Franca l'ascoltavano per la prima volta in un'osteria e la canzone spingeva loro a muovere i passi di danza. Nel film di Camerini però in quella prima sequenza la canzone era prodotta dal meccanismo di una più tradizionale pianola, usciva poi diffusa dagli altoparlanti della fiera milanese e infine veniva prodotta dal film stesso che ne faceva commento extradiegetico delle scene finali. *Gli uomini, che mascazzoni...*, dunque, mette a tema – nelle corde del suo regista – la convergenza di interessi soprattutto economici dietro i commenti musicali del film, come espresso da Ferrieri negli stessi anni:

L'amicizia tra grammofono e cinematografo è poi strettissima, poiché al successo perentorio della canzone italiana che trionfa in un film, rispondono successi altrettanto clamorosi di canzonette straniere, che il film trascina alla fortuna⁶⁸.

Camerini mostra l'affinità del paesaggio mediale in nome della canzonetta in modo come sempre indimenticabile, non solo attuando nel corso del film il passaggio da una *musique d'écran* a una *musique de fosse*, sganciando il motivo musicale progressivamente dallo schermo per farlo risuonare nella sala (e nel mondo) circostante, ma stabilendo una perfetta equivalenza visiva tra la pianola, gli ingombranti altoparlanti a imbuto della fiera e, infine, l'altoparlante invisibile dietro lo schermo.

Se invece Ruttman sopprime la canzone appositamente elaborata da Malipiero per questa scena del grammofono, la responsabilità non sembra riconducibile solo al tono probabilmente più colto della composizione del musicista⁶⁹: il regista, si è quasi obbligati a dire, opta per una canzone che, come metaforicamente illustrato dal film di Camerini, è prodotto stesso del grammofono, è – come D'Amico osservava circa le sinfonie malipieriane – della stessa «attualità spirituale» del fonografo, è suono riprodotto per eccellenza.

Inserire la canzonetta *Parlami d'amore, Mariù* non sembra essere solo un modo per connotare «un “qui ed ora” dell'Italia del 1932-1933, con i suoi miti collettivi ed i suoi rituali di massa»⁷⁰, né semplicemente, mescolando codici “bassi” e “alti”, radduplica a livello sonoro quella eterogeneità di componenti che caratterizza il visivo, in cui convivono film assoluto e melò, formalismi e istanze realiste. Tale gesto è l'em-

blema di una piena adesione a quell'ottica "ibrida" tipica del film sonoro e necessaria per il suo sviluppo, che un personaggio eclettico come Ruttmann non poteva non condividere e che caratterizza significativamente manifestazioni e presenze sonore del suo film.

Il credo di Ruttmann verso il cinema sonoro è dunque l'atto di piena fiducia al superamento delle barriere tra le differenti arti; un gesto forse inevitabile in un personaggio come lui che aveva fatto della contaminazione tra pittura, cinema, radio, musica la sostanza stessa della sua arte, ma che doveva spaventare molti. La paura all'avvento del suono è forse a posteriori pienamente legittima: in ballo non è tanto la purezza del cinema muto ma la purezza del cinema *tout court*, invasivo ormai attraverso i suoni, e in particolare la musica, da tutti gli altri media – prima fra tutti la radio.

4.4. *Musica e abitudini d'ascolto*

Anche solo i pochi esempi filmici considerati e le situazioni d'ascolto ospitate dal cinema italiano, danno un'idea abbastanza chiara della difficoltà di tentare un bilancio sulle abitudini d'ascolto musicali degli anni Trenta e di determinare le conseguenze, nel cinema ma in generale sull'intero paesaggio mediale, di una rivoluzione quale quella tecnologica del suono riprodotto che investe in pieno la musica e trascina i suoi effetti fino nella contemporaneità. Come è ormai patrimonio associato della musicologia, il concetto di suono muta radicalmente nel corso del tempo e la cosa investe in misura non secondaria la musica, che ha a che fare direttamente con la soggettività e l'evoluzione storica, che incidono immediatamente anche sulla sua stessa definizione, rendendo difficile persino definire cosa sia "la" musica. I cambiamenti che culminano in questi anni hanno in Italia un osservatorio se non un centro fondamentale ma confini non così facilmente delimitabili.

Parlare di musica in questi anni significa in realtà parlare molto spesso di uno specifico genere di musica, nel quale emerge in particolare la canzonetta o al limite opposto l'opera lirica: i due settori che sono e saranno a lungo alla base del boom discografico e che dunque forse più di altri meritano a pieno titolo lo statuto di musica per le macchine, ma anche due ambiti che aprono a nuove problematiche e un nuovo quadro ancora non del tutto identificabile. In un paese in cui, come commenta acidamente Pratella, prevale «il mediocrismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misoneismo che riducono la musica italiana ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare» e, sempre nell'ottica futurista, «i giovani ingegni musicali che stagnano nei conservatori hanno fissi gli occhi sull'affascinante miraggio dell'opera teatrale sotto la tutela dei grandi editori»⁷¹ non si poteva concludere con un cenno almeno all'opera e al suo impatto sul cinema. Non si vuole qui entrare nel merito delle discussioni sul melodramma e sulle sue modificazioni; il *Manifesto tecnico* di Pratella del resto ne è un esempio: la voce umana confusa e posta

al pari degli altri strumenti in mezzo all'orchestra; la rivendicazione del libretto d'opera da parte del musicista; l'apertura al canto naturale e spontaneo, sono infatti alcuni degli elementi su cui i futuristi impostano il rilancio su nuove basi dell'opera lirica⁷². Né è questo il luogo in cui cercare di motivare un appoggio alla lirica che praticamente non incontra resistenze. Le critiche e le opposizioni al cinema parlato, arretrano infatti il passo innanzi a una sola cosa: il bel canto. Anche un acerrimo nemico del film sonoro, come Alberto Cecchi arrivava a sostenere: «Avremo films cantati e films muti, ancora. Beniamino Gigli da un lato, Charlie Chaplin dall'altro»; e dopo aver demolito il film sonoro, non solo sul fronte della parola ma anche su quello del suono e del rumore, Cecchi lo ammetteva solo in quanto avrebbe consentito «di riprendere esattamente e di far conoscere a tutto il mondo un'opera di teatro, un'opera lirica, con la sua orchestra, i suoi cantanti, i suoi scenari»⁷³.

Quello che invece preme sottolineare è che il discorso sulla musica non può nemmeno lontanamente aspirare ad essere compiuto ed esauriente perché è fuor di dubbio che anche i *singoli generi musicali*, come in questo caso l'opera lirica (altrove come si è detto la canzonetta, e si potrebbe continuare con il jazz, la canzone napoletana, ecc.), sembrano svolgere un ruolo cruciale e particolare per lo sviluppo del cinema sonoro che meriterebbe di essere approfondito. Tenendo saldo l'esempio dell'opera lirica andrebbe così citata innanzitutto e verificata nelle sue conseguenze la forte e particolare convergenza mediale che questo tipo di opera musicale alimenta coi film cui dà vita. Proprio quell'invasione degli editori contro cui Pratella si scaglia, connota effettivamente un cinema che vale innanzitutto come esempio di forte concentrazione di interessi, in grado di accorpare cinema, editoria, editoria musicale, discografia e infine radiofonia e di creare forme di divismo inossidabili e del tutto particolari. Su un diverso fronte, si dovrebbe riflettere anche sulla stessa forma, ad esempio, del film opera, un genere che se troverà il suo massimo sviluppo negli anni Cinquanta sarà anche sintomatico di un'evoluzione della musica cinematografica iniziata in questi anni – in una riflessione parallela a quella considerata – e maturata infine in direzione completamente differente: non tanto per la scelta musicale “alta”, data l'innata popolarità della lirica, quanto proprio per la finale rimozione di quegli aspetti che caratterizzano la ricerca e le sperimentazioni degli anni Trenta, da un lato, ad esempio, con l'alibi che il film opera offre per la vittoria della musica sul rumore e per la sua definitiva uscita di scena dalla partitura e dallo schermo; dall'altro, non è da escludere, per un certo riemergere della radio-genicità della musica che, attraverso il film opera, anche nel cinema conquista quel flusso e quell'autonomia di qualità fortemente radiofonica.

Il campo della ricerca musicale negli anni Trenta è di fatto ancora in gran parte da scoprire e lascia ancora grandi zone in ombra.

Si può tentare una valutazione finale, riprendendo una un po' datata eppur valida distinzione tra quattro tipi di fattori auditivi: rumori ambientali, suoni-ambientali (musica eseguita entro il film), musica-rumore (elettronica, dodecafonica, etc.: un compromesso dei primi due), «musica pura. Il commento musicale vero e proprio»

e che a sua volta può essere musica pleonastica: onomatopeica o musica patetica⁷⁴.

Il cinema sonoro italiano degli esordi mostra di padroneggiare tutti questi territori con una varietà e una voglia di sperimentare non ancora offuscata dalla cosiddetta generazione degli "specialisti". La musica dei primi film italiani lavora su tutti questi livelli simultaneamente, intuendo da subito le molteplici possibilità espressive della cinematografia: allarga i confini musicali e gioca tra le soglie di rumore e musica, sfrutta e approfondisce il legame con la macchina, ancora sullo schermo e libera nello spazio della sala dei suoni dotati di nuove consistenze, mescola modalità d'ascolto radiofoniche, discografiche e cinematografiche. In questa prospettiva quindi, i primi film sonori non si limitano a interrogarsi sulle funzioni della musica, a integrare suoni «di rafforzamento», ridondanti, e suoni «autonomi», non giocano solo tra suoni musicali autonomi di valore indexicale (che mandano «verso la conoscenza di una fonte o di un nesso causale») o di valore segnico (che indirizzano «verso la comprensione di un senso»)⁷⁵; nelle ricerche della musica per film degli anni Trenta è evidente piuttosto l'interrogarsi sulla natura stessa e la qualità dell'oggetto sonoro. Ben lontana dall'essere «una specie di pezzo d'arredamento acustico», come l'avrebbero definita Adorno e Eisler⁷⁶, la musica da film si fa materia problematica che interroga lo spettatore e sollecita modalità d'ascolto particolarmente intense e complesse, difficili da ricostruire nella loro globalità.

L'Italia svolge un ruolo cruciale e «forse non è esagerato affermare che una considerevole o per lo meno significativa parte della musica attuale vive – coscientemente o per caso – dello spirito del futurismo»⁷⁷. Prima che sul piano della musica e della sua evoluzione artistica, piuttosto che nella individuazione di una storia che da Luigi Russolo, attraverso Edgar Varèse arriva fino alla musica concreta e ai giorni nostri, bisognerebbe riconoscere il grande ruolo esercitato dal futurismo nei confronti di una nuova dimensione dello spettatore e quindi dell'ascolto. Anche in ambito musicale, o meglio sul terreno dell'esperienza acustica, va rintracciata un'operazione non dissimile da quella compiuta o comunque auspicata dai futuristi per la pittura, dove si denunciava: «I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo *lo spettatore nel centro* del quadro»⁷⁸. Del resto il primo interesse del futurismo – accentuato dalle serate futuriste e da alcune pratiche ludico-provocatorie come la colla sui sedili, l'attribuzione del posto a più persone o le polverine per starnutire – era incentrato sullo scuotimento dello spettatore, la sfida alla sua passività e l'inclusione all'interno della "scena". Il cinema sonoro e prima ancora la radio fa propria la lezione futurista e sposa anche nel campo del suono quel desiderio di acutizzare e sviluppare la sensibilità proclamato dal futurismo⁷⁹.

È un periodo molto intenso per la sperimentazione musicale anche se breve: in Italia infatti l'ambiente musicale sarà tra i primi ad essere costretto ad allontanarsi dagli ideali sovversivi dell'avanguardia futurista e a piegarsi alle spinte nazionaliste: non va dimenticato che gli anni Trenta iniziano con il famoso schiaffo che Arturo Toscanini riceve a Bologna, nel maggio 1931 da uno sconosciuto fascista, per esser-

si rifiutato di dirigere prima del concerto l'inno fascista *Giovinetza*. Tuttavia è anche un periodo che merita di essere approfondito, perché la mole di testimonianze e di documenti permettono di ricostruire modalità d'ascolto poi definitivamente tramontate: con l'avvento dell'era digitale la musica non solo andrà sempre di più verso una macchina che lavora (e produce o riproduce musica) senza fare rumori ma interverrà in modo sistematico per la loro soppressione anche nella realtà, dove silenziosi congegni hanno preso il posto dei rumorosi meccanismi.

Capire gli anni Trenta inoltre, può aiutare a comprendere meglio la stagione gloriosa che la musica cinematografica ebbe nel secondo Dopoguerra. Così, forse, se Nino Rota, dopo la prima isolata prova di *Treno popolare*, inizia a fare realmente musica per i film negli anni '40 è perché con quel decennio è ormai cambiato tutto e la musica si è ormai affrancata dal rumore; come dice lui stesso infatti:

Quando scrivo la musica per un film evito di fare "musica da film".

Evito di farla, perché se devo farla in quel senso allora dico al rumorista di prendere i modulatori elettronici...la lascio fare a lui. La mia musica comincia dove il suono si distingue dal rumore, o dall'impressione epidermica⁸⁰.

Nino Rota, potremmo dire forzando il paragone, torna alla musica per il film quando questa ottiene una sua indubbia emancipazione, potremmo dire, dalla macchina e dal rumore. Eppure una traccia di questo momento di proficua contaminazione tra musica e rumore, tra suoni e macchina resta anche per il futuro del cinema italiano. Se è vero che il neorealismo sarà caratterizzato, per lo meno nelle dichiarazioni programmatiche, da una minore spettacolarità che investe anche la dimensione musicale, e lo stravolgimento delle abitudini spettatoriali connoterà spesso anche le modalità del suo ascolto, tuttavia vi è sicuramente un dato che lo accomuna alle esperienze tipicamente italiane dei primi film sonori: nella musica del cinema neorealista «si dovrebbe segnalare non tanto forse l'apporto creativo di questo o quell'autore, quanto piuttosto l'inserimento nella colonna sonora di materiali extramusicali o di musica preesistente»⁸¹. Accanto, come si vedrà nel prossimo capitolo, quella cantabilità⁸² tipica del cinema sonoro italiano che spesso, dalle partiture di Nino Rota a quelle di Goffredo Petrassi, non disdegnerà di attingere al patrimonio della canzone e della canzonetta nazionale, saldandosi in un ideale ponte con le prime esperienze cinematografiche di Cesare Bixio.

NOTE

¹ Vd. L. MICCICHÉ, *Dal film "afono" al fonofilm*, Convegno AGIS dicembre 1995, cit. in S. CARPICECI, *Il dibattito sul sonoro nelle riviste italiane*, «Bianco e nero», LXII, 3, maggio-giugno 2001.

² Non bisogna infatti dimenticare che la ridiscussione più recente sul sonoro filmico coincide con il periodo d'oro della musica elettronica e concreta e che la sperimentazione sonora investe innanzitutto il versante musicale; molti teorici del suono filmico sono nutriti di esperienza musicale, tra i quali, in particolare, Michel Chion e Michel Fano, cui si deve, come si è visto, una delle più compiute riflessioni sull'inadeguatezza della nozione di colonna sonora.

³ M. FANO, *Le Son et le sens*, in *Cinéma de la modernité: films, théories*, a cura di D. CHÂTEAU, A. GARDIES, F. JOST, Colloque de Cerisy, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 105-122; cit. da p. 106. L'avvento del sonoro non ha modificato – sottolinea l'autore – la costrizione della musica da film a radicarsi nel racconto, assumendo una serie di stereotipi e di ancoraggi convenzionali all'azione messa in scena (evidenti negli standard musicali dei cosiddetti *music sheets* del muto) contribuendo a legittimare il mito della colonna sonora, con la sua rigida gerarchia tra i diversi territori della parola, del rumore e della musica, volta a dare il primato alla parola, in quanto garanzia di comprensione del racconto.

⁴ R. ODIN, *À Propos d'une couple de concepts (son in/son off)*, «Linguistique et sémiologie», 6, 1978 ora in *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 225-255; in part. pp. 239-240. Va ricordato al proposito la discussione attorno al rapporto tra cinema sonoro e la "perdita" dei suoni della sala (e del suo valore di spazio di relazione) cfr. M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in America Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991 e J. CHÂTEAUVERT, A. GAUDREAU, *I rumori degli spettatori o lo spettatore come adiuvante dello spettacolo*, in *Al cinema. Spettatore, spettatori, pubblico*, a cura di A. SAINATI, M. G. FANCHI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 144-151.

⁵ P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1967.

⁶ Secondo Michel Chion è l'importanza cinematografica della dimensione dell'*over* a facilitare in alcuni momenti l'ascolto ridotto, e a farlo prevalere talvolta sul primario *écoute causale* (che si serve dei suoni per informarsi sulla causa) oltre che naturalmente sull'*ascolto semantico* (che fa riferimento a un codice/linguaggio per interpretare un messaggio); vd. M. CHION, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999², pp. 29-35.

⁷ È opinione condivisa da G. RONDOLINO, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, Utet, 1991, p. 37 e S. MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 91-110.

⁸ RONDOLINO, *Cinema e musica*, cit., p. 86.

⁹ Vd. M. QUARGNOLO, *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemoni, La Cineteca del Friuli, 1986, pp. 8-15.

¹⁰ R. FALCIAI, *La musica al buio*, «Cinematografo», I, 10, 10 luglio 1927, p. 9.

¹¹ E. COMUZIO, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 252.

¹² Vd. R. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in *Lux Film*, a cura di A. FARASSINO, Milano, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-Il Castoro, 2000.

¹³ G. GATTI, *Editoriale*, «Rassegna musicale», n.s., I, 1, 1941, p. 1.

¹⁴ Alfredo Casella viene ricordato in questi termini da Eugenio GIOVANNETTI in *Il cinema e le arti meccaniche* (Milano, Sandron, 1930).

¹⁵ RONDOLINO, *Cinema e musica*, cit., p. 91.

¹⁶ ANON., *Le prime dello schermo*, «Secolo XIX», 7 novembre 1933.

¹⁷ F. LOMBARDI, *Un uomo solo al pianoforte*, in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Firenze, Leo S. Olshki, 2000, pp. IX-XIX.

¹⁸ Nel 1932 all'interno del Secondo Festival Internazionale della musica di Venezia viene inau-

gurata la sezione *Musica radiogenica* che prevedeva un concorso, la selezione e infine l'esecuzione al Teatro La Fenice il 12 settembre 1932 con radiodiffusione. Esso nasceva da un disegno di legge (presentato dall'onorevole Adriano Lualdi alla Camera dei Deputati il 16 novembre 1931) per il miglioramento e lo sviluppo delle radiodiffusioni e come recitava il bando doveva «sperimentare i timbri e gli impasti più adatti ad essere percepiti e riprodotti dal microfono». Tra le 127 composizioni partecipanti figura anche quella di Nino Rota, una sequenza di cinque danze di sapore popolare con un preludio e un postludio orchestrata per un piccolo complesso cameristico. Sull'onda di quei primi esperimenti, a partire dal Primo Convegno Internazionale di Musica di Firenze del maggio 1933, si aprirà il vero e proprio dibattito sulla musica radiogenica.

¹⁹ *Treno popolare* narra appunto di un convoglio speciale che parte da Roma a Orvieto con a bordo i gitanti. Il film si soffermerà in particolare sulla giornata di tre giovani ragazzi, Lina (Lina Gennari), Giovanni (Marcello Spada) e Carlo (Carlo Pietrangeli), e sulle loro attività spensierate all'aria aperta: le passeggiate, le gite in bicicletta e in barca lungo il fiume con tanto di incidente improvviso risoltosi al meglio e infine il ritorno stanco e malinconico a casa col treno.

²⁰ LOMBARDI, *Un uomo solo al pianoforte*, cit., p. XVIII.

²¹ F. K. PRIEBERG, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin-Frankfurt-Wien, Verlag Ullstein, 1960, tr. it. *Musica ex machina*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 45-76.

²² *Ivi*, p. 57.

²³ Sono quelli che Chion chiama i «tre miti tecnicistici» (alta fedeltà, riproduzione e padronanza) in *Musiques, médias et technologie*, Paris, Flammarion, 1994, tr. it. *Musica, media e tecnologie*, Milano, il Saggiatore, 1996, pp. 73-80.

²⁴ *Ivi*, p. 93.

²⁵ F. T. MARINETTI, *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 39-42; cit. da p. 39.

²⁶ Vd. PRIEBERG, *Musica ex machina*, cit., p. 146-161, cap. *Musica elettronica a Milano*.

²⁷ F. PRATELLA BALILLA, *La musica futurista. Manifesto tecnico*, 29 marzo 1911, ora in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 53-59; cit. da p. 59, mio corsivo.

²⁸ Vd. F. PRATELLA BALILLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, 11 gennaio 1911, ora in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 47-53.

²⁹ E. CAUDA, *Film sonoro e grammofono*, «Rivista italiana di cinetecnica», III, 19, p. 2.

³⁰ A. CASELLA, *Dischi, discofili, discoteche*, «Comoedia», 1933, XV, 3, 15 marzo-15 aprile, pp. 17-18; cit. da p. 17, mio corsivo.

³¹ E. FERRIERI, *Radio, dischi, cine. Cosa vuole il pubblico?*, «Comoedia», XVI, 12, dicembre 1934, pp. 23-25; cit. da p. 2.

³² GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 165 e *Dischi liberatori*, «Comoedia», XVI, 4, 15 aprile-15 maggio 1934, pp. 29-30.

³³ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., pp. 165-166, mio corsivo.

³⁴ *Ivi*, p. 189.

³⁵ *Ivi*, p. 171; l'autore si riferisce in particolare agli effetti prodotti su di lui dal disco *Saxophon waltz* fattogli ascoltare dal maestro Casella.

³⁶ L. GIGLI, *Radiogenicità della musica*, «Comoedia», XIV, 10, 15 ottobre-15 novembre 1932, p. 17. Vd. AA.VV., *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica*, Firenze, Le Monnier, 1935.

³⁷ GIGLI, *Radiogenicità della musica*, cit., p. 17, mio corsivo.

³⁸ L. SOLAROLI, *Possibilità estetiche del fonofilm*, «Cinematografo», III, 11, 26 maggio 1929, p. 9.

³⁹ Uno dei più frequenti è quello legato alla dimensione degli altoparlanti come spiega con chiarezza Friedberg: «in seguito a difetti meccanici come risonanza propria e resistenza di massa (impallamento), si producono negli altoparlanti piccoli effetti vettoriali dei suoni alti, mentre in quelli grandi i suoni alti vengono fortemente smorzati. Non ci si può far nulla. La cosa dipende dalla struttura meccanica dell'altoparlante, dai suoi elementi di costruzione» (*ivi*, p. 277).

⁴⁰ R. CHIODELLI, *Radio e teatro*, «Scenario», III, 10, ottobre 1933, pp. 534-538; cit. da p. 535, mio corsivo.

⁴¹ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 161.

⁴² K. WEILL, *Möglichkeiten absoluter Radiokunst*, «Der Deutsche Rundfunk», III, 26, 28 giugno 1925, cit. in J. GOERGEN, *Il montaggio sonoro come «ars acustica»*, in *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, a cura di L. QUARESIMA, Trento, Manfrini, 1994, pp. 177-191; cit. da p. 188. A dimostrare se non una convergenza però almeno una continua ridefinizione reciproca di aree d'azione tra cinema e radio, va ricordato che la concezione di Weill sulla musica radiofonica viene formulata nella famosa *matinée* del 3 maggio 1925 a Berlino su *Der absolute Film*.

⁴³ Sul rifiuto dal parte di Ruttmann di questa e simili etichette (documentari, documentari lirici...) coniate all'epoca per i suoi film, si veda l'intervista *Jerzy Toeplitz a colloquio con Walter Ruttmann* [1933], in *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 292-295.

⁴⁴ Episodio riportato *ivi*, p. 294.

⁴⁵ *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, a cura di G. SCARPA, Treviso, Edizioni di Treviso, 1952, p. 228; successivamente Malipiero negherà di averle composte espressamente per il film, fingendo una loro preesistenza all'opera di Ruttmann. All'origine del dissidio tra Ruttmann e Malipiero vi furono da un lato delle indicazioni e dei suggerimenti poco graditi al maestro, dall'altro una serie di interventi in sede di montaggio che, spostando o cambiando i tempi di alcune scene, portarono a imperfezioni nelle sincronizzazioni.

⁴⁶ Vd. Acciaio. *Scenari di Walter Ruttmann (dalla novella di S.E. Luigi Pirandello: Gioca Pietro! [1932], Firenze, Gabinetto G.P. Viesusseux, Fondo Cecchi, ora in Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, a cura di C. CAMERINI, Torino, ERI-RAI, 1990, p. 94 (inq. 28 e 29). Sullo sfondo delle acciaierie di Terni, Mario (Piero Pastore), reduce bersagliere litiga con l'amico di sempre Pietro (Vittorio Bellacini), che nel frattempo si è legato alla sua antica fiamma, Gina (Isa Pola); il lavoro gomito a gomito nelle fornaci dell'acciaieria non migliora le cose, ed è anzi la causa di un incidente sul lavoro che provoca la morte di Pietro. La colpa ricade su Mario che, additato come assassino, è spinto a lasciare la città. Trionferà infine l'amore per Gina e la dedizione al lavoro, che lo porteranno a reintegrarsi anche nella società, riprendendo il lavoro nella acciaieria. Le due sequenze citate sono due famosi momenti di passaggio marcati dalla presenza musicale; il primo quando un Mario entusiasta, appena rientrato in città, corre a casa di Gina per salutarla ma trova solo dei ragazzini che giocano, emulando appunto il lavoro delle acciaierie, la seconda, di pochi istanti precedente, quando Gina, per sfuggire il ritorno di Mario, si isola per riflettere in contemplazione delle cascate delle Marmore.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 91-92 (inq. 9-16).

⁴⁸ Ruttmann organizza (lettera inviata al musicista il 29 ottobre 1932) quello che lui stesso definisce un «piano di lavorazione» per Malipiero, che prevede la sua presenza sul set e al missaggio; riportata *ivi*, pp. 247-248. Del resto il regista aveva già sperimentato forme strette di collaborazione con musicisti, come con il compositore Max Butting già all'epoca di *Lichtspiel Opus 1* (1921), per non parlare del sodalizio con Edmund Meisel per *Berlin. Die sinfonie der Großstadt*.

⁴⁹ S. NOBILE, *Il rumore nel radiodramma sperimentale tedesco*, in *Storie di radio*, a cura di A. BELLOTTO, G. SIMONELLI, «Comunicazioni sociali», XIX, 3, luglio-settembre 1997, pp. 537-557; cit. da p. 538.

⁵⁰ «Il contrappunto, un contrappunto ottico-acustico, deve essere la base di ogni creazione nel campo del film sonoro. Il conflitto tra immagine e suono, il loro gioco reciproco, la loro temporanea fusione, che li riconduce di nuovo alla separazione per porli ancora l'uno contro l'altra – ecco le possibilità»; W. RUTTMANN, *Prinzipielles zum Tonfilm*, «Reichsfilmblatt», 35, 1° settembre 1928, tr. it. *Principi del cinema sonoro 1*, in *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, cit., p. 273.

⁵¹ W. RUTTMANN, *Programmsätze eines Praktikers: Tonfilm-Schaffen*, «Filmtechnik», 9, 1929, tr. it. in *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 276-277.

⁵² «Weekend è lo studio per un montaggio sonoro. Sulla pellicola ho registrato unicamente il suono, si tratta dunque di un film cieco»; *Jerzy Toeplitz a colloquio con Walter Ruttmann*, cit., p. 294.

⁵³ Trasmesso la prima volta per radio il 13 giugno 1930, *Weekend* fu proiettato la prima volta in una sala alla fine dello stesso anno, in occasione del II Congresso del Film Indipendente a Bruxelles;

vd. GOERGEN, *Il montaggio sonoro come «ars acustica»*, cit., pp. 177-178.

⁵⁴ W. RUTTMANN, *Prinzipielles zum Tonfilm*, «Film und Volk», II, 2, dicembre 1928-gennaio 1929, tr. it. *Principi del cinema sonoro 2*, in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 273-274; cit. p. 274.

⁵⁵ E. JÄGER, *Deutscher Rundfunk*, «Film Kurier», 209, 1° settembre 1928, tr. it. in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., p. 345. Si trattava di un film pubblicitario in cui il regista mostrava alcune città tedesche, sedi delle più importanti emittenti radiofoniche, rendendone anche acusticamente le diverse atmosfere.

⁵⁶ Lettera del 29 settembre 1929 cit. in P. CATTELAN, *Malipiero e la musica di Acciaio*, in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., p. 196.

⁵⁷ La scena si colloca nella parte centrale del film, quando Mario, appresa la relazione tra Gina e Pietro, si rifugia per ubriacarsi in un'osteria dove ben visibile risuona un grammofo. Qui Mario stipulerà una tregua con Pietro che li porterà a festeggiare partecipando insieme a Gina alla fiera di paese dove tuttavia la loro rivalità esploderà violenta e li porterà alla rottura definitiva.

⁵⁸ L. QUARESIMA, *Astrazione e romanticismo. Walter Ruttmann e la mobilità del moderno*, in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 15-50; vd. pp. 38-39.

⁵⁹ L. LONGANESI, *Acciaio*, «Il Tevere», 17 aprile 1933.

⁶⁰ F. D'AMICO, *Acciaio*, «Scenari», I, 4, 4 aprile 1933.

⁶¹ W. RUTTMANN, *Tonfilm?!*, «Illustrierter Film-Kurier», 1115, 1929, tr. it. *Cinema sonoro?!*, in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 275-276.

⁶² Le citazioni sono tratte rispettivamente da W. RUTTMANN, *Tonfilm?!*, cit. e *Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk: Programm einer photographischen Hörkunst*, «Film-Kurier», 255 (1929), tr. it. *Nuova creazione del cinema e della radio. Programma per un'arte radiofonica-fotografica*, in Walter Ruttmann. *Cinema, pittura, ars acustica*, cit., pp. 278-279).

⁶³ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 177.

⁶⁴ Si veda ad esempio il giudizio di Libero Solaroli: «non avevo, personalmente, moltissima simpatia per il povero Ruttmann: lo giudicavo un formalista, quasi un poeta ermetico, ma capii che il film o veniva così, formalistico ed ermetico, o non veniva affatto»; riportato in C. CAMERINI, *Anni di acciaio*, in *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, cit., p. 40.

⁶⁵ E. CECCHI, *Acciaio*, «L'Illustrazione Italiana», 11, 12 marzo 1933.

⁶⁶ G. C. BERTOLINA, *La musica*, in *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, cit., pp. 175-178; cit. da p. 175.

⁶⁷ La storia di *Parlami d'amore, Mariù* è riferita dallo stesso Mario Camerini in *Due interviste con Mario Camerini*, in *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, a cura di A. APRÀ, P. PISTAGNESI, Roma, Electa, 1979, pp. 56-68.

⁶⁸ FERRIERI, *Radio, dischi, cine*, cit., p. 24.

⁶⁹ Si veda al proposito la corrispondenza epistolare tra Cecchi, Malipiero e Ruttmann, nel maggio-aprile 1932, parzialmente riprodotta in *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, cit., pp. 238-265.

⁷⁰ V. ZAGARRIO, *Sinfonia di un "cantiere"*, in *Acciaio, un film degli anni Trenta. Pagine inedite di una storia italiana*, cit., pp. 187-191; cit. da p. 187.

⁷¹ F. B. PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, 11 gennaio 1911, ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 47-53.

⁷² F. B. PRATELLA, *La musica futurista. Manifesto tecnico*, cit.

⁷³ A. CECCHI, *I films sonori*, «L'Italia letteraria», 7 aprile 1929, ora in *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, a cura di A. TINTERRI, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 29-32; cit. da pp. 32 e 31.

⁷⁴ G. MORPURGO-TAGLIAEBUE, *Fattore visivo e fattore auditivo nel film*, «Filmcritica», XIX, 185, gennaio 1968, pp. 5-20; cit. da p. 11 (la tipologia si riferisce all'accompagnamento dei film muti).

⁷⁵ Sono le tipologie utilizzate in J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, M. VERNET, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1994, tr. it. *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1995 e CHION, *Le son au cinéma*, cit., p. 78.

⁷⁶ T. W. ADORNO, H. EISLER, *Komposition für den Film*, Berlin, Henschelverlag, 1949, tr. it. *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975.

⁷⁷ PRIEBERG, *Musica ex machina*, cit., p. 20.

⁷⁸ U. BOCCIONI, C. CARRÀ, L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910, ora in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 23-26; cit. da p. 24, mio corsivo.

⁷⁹ Cfr. F. T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, A. GINNA, G. BALLA, R. CHITI, *La cinematografia. Manifesto futurista*, «L'Italia Futurista», 11 settembre 1916, ora in *Marinetti e i futuristi*, cit., pp. 190-195.

⁸⁰ S. MICELI, *Colloquio con Nino Rota*, in *Musica e cinema*, cit., pp. 451-465; cit. da p. 452.

⁸¹ RONDOLINO, *Cinema e musica*, cit., p. 101.

⁸² *Ivi*, p. 91.

LA VOCE DISINCARNATA E LE OMBRE FILMICHE

Gli anni Trenta sono dominati dalla voce, all'estero (da Hitler a Roosevelt) così come in Italia. L'età d'oro della radiofonia segna innanzitutto il trionfo della "parola autoritaria", vero e proprio "aedo di regime" che inonda anche le case degli italiani con la parola proferita. Non diversamente l'affermarsi della commedia cinematografica in Italia e all'estero e il trionfo internazionale della *screwball comedy* americana mostra la grande forza della parola e a metà decennio imprimerà indelebilmente nella memoria tanto i battibecchi tra Clark Gable e Claudette Colbert, quanto quelli nostrani tra Assia Noris e Vittorio De Sica o tra Elsa Merlini e Sergio Tofano. E non diversa è la scena del teatro borghese coevo, dominato dalla parola e dalla canzone.

Nel cinema del periodo il primato della parola è indiscutibile tale da muovere spesso le accuse di verbosità. Anche la filmografia italiana non è ad esempio estranea a un certo gusto per il sincronismo esibito, evidente nel monologo in primo piano con cui Petrolini inaugura *Nerone* (A. Blasetti, 1930), ma anche nei dialoghi di *La tavola dei poveri* o di *Tempo massimo* (M. Mattoli, 1934) che esaltano feticisticamente la nuova tecnica. Tuttavia i primi film italiani sonori rivelano un rapporto complesso con la vocalità che oltrepassa il verbo e la forza della sceneggiatura quale si imporrà con gli anni Quaranta, in parallelo al passaggio dagli arditi *décalage* alla convenzionalizzazione tutta classica del rapporto tra suono, voce e immagine.

Lo scivolamento d'interesse della letteratura moderna sul suono dal portato concettuale dell'elemento verbale del film alle sue qualità acustiche, dalla parola alla voce, porta uno sguardo diverso sul cinema degli anni Trenta, popolato di presenze acusmatiche, voci sganciate dal corpo portatrici di una qualche arcaica oralità che investe svariati aspetti, dalla spazialità filmica alla dimensione ideologica. Voce che si emancipa e domina sul visivo (magari in modo ipnotico e ingannatorio), forse sulla scia del potere della voce radiofonica, ma anche voce che affascina nella sua stessa materialità (quasi offrendosi come oggetto sonoro "puro" come ad esempio nella canzone): sono questi aspetti, e il complesso legame che la voce filmica intrattiene con i meccanismi della sua presunta "visualizzazione" all'interno dell'inqua-

dratura, che appaiono già colti nella loro problematicità se non direttamente sperimentati nel cinema italiano sonoro dei primi anni Trenta.

5.1. *Voce ex machina*

Il cinema e l'ambiente culturale italiano degli anni Trenta conservano, seppur per un breve arco di tempo, una forte volontà di mettere esplicitamente a tema la questione della voce meccanica sapendola cogliere nella sua potenza e nella sua novità.

Certo non mancano accese invettive verso i «films ciarlieri o fracassosi», o contro il fatto che «cacciata fermamente per la porta, la parola è stata capace di rientrare per la finestra», o sul ridimensionamento dei dialoghi pena il rischio di un vuoto «cinema di chiacchiere», o ancora sulla strenua difesa della più potente «sfida del silenzio»¹; tuttavia, come si è già visto esaminando da vicino le teorie dell'epoca, è la nozione di voce a serpeggiare più frequentemente nelle discussioni e a svelare, anche dietro le più accanite opposizioni, una consapevolezza notevole della reale portata dell'innovazione sonora.

In particolare, anche e soprattutto da parte dei detrattori del sonoro, è subito chiara una cosa: l'imporsi con forza della voce, il suo potere ipnotico, la «voce unica e autoritaria della macchina» come ben l'aveva definita Pirandello.

È un'area che porta diretti all'ambiente radiofonico: se infatti la consapevolezza della potente voce ventriloqua si afferma con forza e chiarezza nel cinema italiano è perché ancora una volta tutto un mondo mediale circostante si sta interrogando su analoghi oggetti e al suo interno in particolare la radio. Qui infatti la voce è al centro, da un lato, di una ricerca espressiva che punta innanzitutto su di essa e le sue capacità suggestive, dall'altro, di modalità produttive sempre più alla ricerca di un consenso e dell'esercizio «occulto» di un potere.

Per quanto riguarda il primo aspetto, le testimonianze non mancano; la teoria e la critica radiofonica è ricca di osservazioni sulla suggestione della voce che anche nelle semplici cronache, soprattutto se incarnata nel potere politico, evoca spesso imponenti adunate di popolo e intere «piazze raccolte in religioso silenzio», ammutolite appunto sotto la grande voce autoritaria, sia quella del Duce stesso o del maresciallo Cadorna². Naturalmente, in quest'ottica si impone una grande attenzione alla nuova figura dello *speaker*, al potere del «reporter radiofonico», come viene definito da Giovannetti, che «deve per la radio comporre le parole in un periodo nuovo, tutto elettrico, in cui ogni parola sia pronta a trasformarsi in un turbinante nucleo d'immagini» e che assume «l'incarico di fare assistere ad un avvenimento un'immensa folla invisibile e non solo di farvela assistere ma di tenervela interessata sino alla fine»³. Dunque, la radiofonia dell'epoca produce un nuovo protagonista fatto di pura voce pronto ad attraversare tutto il paesaggio mediale ma anche una parola che *crea* immagini e una voce che tiene avvinghiati, aggancia il pubblico senza tregua al visivo che genera.

È infatti innanzitutto la voce ad essere al centro dell'interesse. Tra i più acuti osservatori, naturalmente, ritorna Enrico Rocca, che coglie in profondità la natura della voce.

Ma, più ancora dei suoni e dei rumori, la parola subisce per radio gli effetti dell'invisibilità. Essa comincia, per così dire, a perder di peso specifico e tende a *volatilizzarsi*. [...] Appartiene ad un essere umano, ma non è che voce, significato, espressione.

L'elemento invisibile in cui è immersa, lo spazio irraggiungibile in cui risuona l'hanno come *sciolta dalla persona fisica del parlatore*.

Per tornare ora alla voce non sarà difficile constatare che l'invisibilità radiofonica, provocando il divorzio, prima piuttosto raro, tra l'individuo che parla e la sua parola, offre alla voce così isolata le più *nuove occasioni di nuovi sponsali*. [...] Rifatta terrena, questa *voce disincarnata* potrà con altrettanta facilità vincere lo spazio. [...] Un'inflessione mutata farà di un uomo in carne ed ossa un trapassato, di una donna un angelo, di un clima reale un'atmosfera di sogno. A tal punto l'invisibilità ha fatto della parola un'altra cosa da quella che conosciamo: estremamente volatile, ma straordinariamente proteiforme; nuda di complementi ottici, ma carica d'inconsueto potere suggestivo⁴.

Come emerge dalla sua lucida analisi, la voce radiofonica è dotata, grazie alla invisibilità, di un *inconsueto potere suggestivo*, il potere che deriva dal non essere ridotta ad alcuna materia ma di aleggiare incorporea, *volatile*, sui corpi e lo spazio: un destino non dissimile da quello cinematografico. Dall'altro lato, è una voce che per sua stessa natura tende a catturare non tanto la massa quanto l'individuo, agire non tanto per estensione quanto in profondità, esercitare il suo potere non tanto sulla dimensione pubblica quanto su quella privata se non intima. Rocca riconosce apertamente gli «effetti ipnotici di una voce» ma ci tiene anche a sottolineare che «L'oratore che scambia l'altoparlante per le trombe di Gerico non si rende conto che la radio, pur avendo tutto l'aspetto di un fatto pubblico, ha una destinazione prevalentemente casalinga e niente affatto comiziola»⁵. Naturalmente è passato del tempo: all'ascolto collettivo nei teatri e nelle piazze di cui parlano i primi resoconti di «Radiorario» è ormai subentrato l'ascolto raccolto nel salotto e nel cuore della casa; tuttavia quello che è importante sottolineare è non tanto una vaga connotazione oppiacea della radio quando appunto il potere che la voce ha sull'uomo, una forza che i mezzi meccanici hanno elevato a potenza fino a quel momento inaudita.

Per quanto riguarda il ruolo della voce nella politica del consenso è indubbiamente un terreno più complesso e di cui ancora sfugge un quadro completo: se l'intervento del Duce in materia di comunicazione è stato sviscerato, manca uno studio completo che tratteggi il ruolo che la sua immagine e soprattutto la sua voce, riprodotte e diffuse, svolgono nell'immaginario collettivo. Anche il nascente regime intuisce il potere dell'arma radiofonica e la sua potenzialità di vera protagonista della politica e del consenso degli anni Trenta. Così, sulle pagine del «Radiocorriere» Mussolini viene indicato come il «perfetto oratore della radio» per il suo modo di parlare «netto, conciso, preciso» e si osserva come «nella mente popolare è napo-

leonico, forte, dominante. Lo si immagina facilmente nell'atto di pronunziare un'orazione davanti a una folla di antichi romani»⁶. Tuttavia, l'impatto è meno "mediatico" che altrove: non abbiamo suadenti voci che conversano accanto al caminetto, come nel ben noto esempio roosveltiano, né articolate strategie propagandistiche pianificate da Goebbels coi numerosi interventi radiofonici di Hitler; l'intervento del fascismo continua ad essere molto legato all'area dichiaratamente d'informazione, sia essa la voce di Ente Radio Rurale o la diretta proposta dei comizi di piazza del Duce che vivono la radio niente di più che come cassa di risonanza.

Eppure, sotto altra luce, anche l'Italia si mostra vittima del potere ipnotico della voce. Senza volersi spingere a un'analisi di matrice kraucaueriana, affiora indubbiamente come «inconscio» nella radiofonia dell'epoca – e si travasa nel cinema – la suggestione, la paura, l'attrazione fatale per la voce del potere⁷. Così poco a poco le voci femminili che caratterizzano la prima radio, tra tutte quella di Maria Luisa Boncompagni che «Radiorario» celebra dedicandole la copertina nel 1925 perché «È la nostra dicitrice, dalla voce chiara, dal timbro armonioso, dalla modulazione perfetta»⁸, cedono il passo a voci reputate più "credibili" quali quelle maschili, introdotte come obbligatorie per il *Giornale radio* proprio a partire dal 1930, ormai all'alba del cinema sonoro: più vicine alla voce del Duce di cui si elogiava, tra i vari discorsi trasmessi radiofonicamente, di poter udire «particolarmente bene quello di S. E. Mussolini, per la chiarezza e la cadenza delle parole»⁹. Ancora una volta, questa potenza della voce *ex machina* solca trasversalmente l'intero paesaggio mediale; così il più famoso *speaker* radiofonico del periodo – come ricorda, con le sue continue citazioni *Una giornata particolare* (E. Scola, 1977) – Guido Notari, vincitore del concorso EIAR, diventerà anche voce ufficiale dei documentari e dei cinegiornali LUCE e svelerà infine anche il suo volto in alcuni film a fine anni Trenta.

È un territorio, si diceva, tutto da esplorare e al tempo stesso, per quel suo carattere di «inosservato e ricorrente» sfuggente a una evidente definizione. Eppure appare piuttosto chiaro che allo stesso modo funzionano alcuni film italiani degli anni Trenta, in cui abita un tipo di voce che soggioga ed esercita un potere chiaro sullo spettatore: non più semplicemente nei confronti dell'immagine ma nei confronti della realtà a cui fa riferimento. Una voce che ha a che fare quasi direttamente con la voce del Duce diffusa dagli altoparlanti del tempo.

5.1.1. *Le ombre parlano*: Darò un milione

Prima di analizzare alcuni esempi di come la voce, spesso per il tramite della radio, si presti nel cinema degli anni Trenta a sorta di *alter ego* dell'autorità e del potere costituito e attesti la sua forza attraverso il dominio cui sottopone le immagini, è importante soffermarsi sull'ampio impiego fatto del fuori campo sonoro in molti film, nei quali il gioco sul potere della voce e la sua rivalità con il visivo sono particolarmente evidenti.

Uno di questi è indubbiamente *Darò un milione*¹⁰. Il film di Mario Camerini, infatti, documenta in modo piuttosto forte il potere ingannatorio e ipnotico della voce nei confronti del visivo, connettendolo quasi immediatamente, da un lato, alle facili trappole di un sonoro non supportato dal visivo, cioè dalla visibilità della sua sorgente, dall'altro, in maniera più o meno diretta ed esplicita alla radiofonicità insita in queste voci.

La radio infatti nel film è assai presente, non solo per le numerose visualizzazioni, ma anche perché i modelli cui fa riferimento, lo "stile" del sonoro filmico, come si vedrà, merita di essere definito radiofonico¹¹. La radio oltre che per la presenza che punteggia tutto il film, che occhieggia dai ricchi salotti, dai manifesti pubblicitari e dalle sedi del giornale¹², si offre infatti come modello estetico dominante nello sancire il singolare patto stabilito tra immagini e suono dal film.

Presupposto ineludibile per il potere della voce, *Darò un milione* mette in scena quasi direttamente la qualità della relazione audiovisiva, sottolineando l'autonomia di visivo e sonoro attraverso la possibilità di selezionare il suono e di montarlo opportunamente all'immagine. Il film appare come lo sviluppo di un unico tema, portato avanti tanto a livello della storia quanto sul versante discorsivo. Lo scambio di persona, che è alla base della vicenda del film, in cui poveracci sono presi per milionari e veri aristocratici confusi con straccioni, è infatti un vero e proprio motore tanto della storia quanto del discorso, in cui continuamente sono messe in scena variazioni sull'equivoco e sullo scambio d'identità: così per esempio, con vena surreale, il cane "calcolatore" scambierà le pettorine col numero dei ciclisti e le targhe delle macchine per elementi di un unico grande universo matematico in cui esercitarsi al calcolo¹³. Questa tensione tuttavia affiora in modo prepotente nel suono, in primo luogo a livello di parola e poi, ben più radicalmente, a livello di voce. Per quanto riguarda il primo aspetto, più volte il film gioca direttamente sull'ambiguità semantica del discorso verbale; tra gli episodi estremi appunto la scena del cane "calcolatore" dove l'azione è mossa proprio da una serie a catena di equivoci semantici: prima, il poliziotto fraintende il colloquio tra Anna (Assia Noris) e Gold (Vittorio De Sica) dietro la siepe, legato alla perdita del cane («Ma se io torno così mi cacciano» «Coraggio, rimedieremo»), e tenta di multare i due, probabilmente per oltraggio al pubblico pudore; subito dopo il «Dieci [franchi] più dieci» della multa del poliziotto viene interpretato come operazione matematica e riesce infine a richiamare indietro il cane calcolatore; infine, la stessa frase gridata da Anna e Gold inseguendo il cane viene ricondotta al suo significato originale da tutte le coppie di innamorati nascoste nel parco che, nel timore della costosa multa, fuggono.

Ben più radicalmente, tuttavia, Mario Camerini esibisce l'ontologica ambiguità del suono filmico e quindi lo scollamento della voce dall'immagine e il potere che essa ha di ingannare o mistificare il visivo.

La prima sequenza è emblematica. *L'incipit* infatti esordisce su una quasi assoluta indecidibilità sonora: sul volto di Gold sporto dal parapetto dello yacht, si ode una musica ma non se ne rintraccia assolutamente la sorgente, né le immagini suc-

cessive aiutano a decifrarla, complicando se mai ulteriormente il gioco; la possibilità di proiettarla nel fuori campo della extra-diegesi è infatti inibita dal basso volume della musica, mentre viceversa il campo pullula di potenziali ma non definite sorgenti sonore: lo sfavillante e rumoroso luna park a riva ma anche l'illuminato salotto dello yacht, nel quale la scena successiva ci mostrerà infatti la presenza della radio. Lo spettatore è portato a riformulare in continuazione le sue competenze, posto in una situazione di completa indecisione, ha un'unica certezza: qualcosa risuona ma da dove non è lecito affermarlo. Le immagini successive non fanno che rafforzare questa sensazione di impotenza: a riva Blim (Luigi Almirante) lancia una bottiglia in mare, ma questa volta è l'assenza del rumore a colpire, a tale assenza fa invece da risposta l'inquadratura successiva, in cui la macchina da presa avanza velocemente sul volto di De Sica: un suono dunque che manca e una sorgente sonora che invece che produrre un rumore produce letteralmente, con quell'avanzamento della macchina da presa, l'immagine.

Questa prima sequenza dunque evidenzia l'ambito in cui si muove il film, un terreno in cui l'immagine non ha alcun primato sul visivo, in cui il suono è un materiale assolutamente eterogeneo e autonomo che non sempre è possibile ancorare all'immagine ma che vi galleggia sopra ritardando i suoi effetti, prolungando i suoi poteri oltre i bordi dell'inquadratura. Perché dunque uno stile radiofonico? Già impressionisticamente si nota che Camerini non sgancia semplicemente l'immagine e il suono per poi connetterli arbitrariamente e in modo puntuale, ma in qualche modo sfrutta il sonoro come una specie di flusso che ora si integra ora si solleva sul visivo, ora trova in esso una giustificazione, ora lo cattura in una sorta di cortocircuito, ora a sua volta crea delle immagini. Vengono dunque in mente da un lato certe osservazioni di Ettore Margadonna, sulla radio come «rubinetto sonoro capace di versare a fiotti un fluido cristallino, donatore d'oblio, suscitatore di sogni», dall'altro la polemica sulla «cecità» dell'ascolto radiofonico e sulla integrazione visiva da parte del pubblico che oppose ad esempio Rocca ad Arnheim¹⁴.

La sequenza successiva, con l'incontro tra Anna e Gold, non è che l'esibizione del gioco innescato dall'*incipit*, l'agone si sposta dal discorso alla storia e questa volta la vittima chiamata in causa non è più lo spettatore ma lo stesso protagonista. Gold infatti, risvegliatosi in un campo di panni stesi al sole, è attratto dalla voce di Anna che cerca il suo cane; il gioco di luci sulle lenzuola stese gli fa credere che la voce possa provenire da dietro un telo, dove una donna non proprio attraente è intenta al suo lavoro, ma l'apparizione della giovane smaschera il suo abbaglio. Il gioco è reso complesso e accattivante dall'isotopia tra voce e immagine: l'ombra dell'anziana donna di fatto risponde con la mimica e i gesti agli incitamenti e i consigli di Gold e il discorso sembra procedere coerente quand'ecco che scostato il velo (o il sipario) voce e ombra si sfaldano e il corpo di Anna, che appare a Gold esattamente dalla parte opposta, è ben diverso dalle presupposizioni fino a quel momento formulate. Proprio come lo spettatore dell'*incipit*, Gold si perde dietro a dei suoi, non riesce a giustificarli, a dare loro un'origine, e quando crede di aver trovato

la soluzione ecco che tutto si rivela un abbaglio: quell'ombra sul lenzuolo steso (e di qui sullo schermo) e quella voce che pur proviene dalla parte opposta (e di qui dall'altoparlante), lo hanno perfettamente ingannato.

Se quindi la scena rimanda all'indecidibilità, e più direttamente alla fallacia, nell'attribuzione del suono, tuttavia essa ci dice anche qualcosa di più sulla radice di questo stile radiofonico, che, parafrasando Pirandello, possiamo sintetizzare in un motteggio: se le voci provengono da non si sa quale meccanismo, allora anche le ombre possono parlare.

La polemica che Pirandello aveva mosso al cinema parlante pochi anni prima, spesso sintetizzata nella lapidaria sentenza «le immagini non parlano, si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è in contrasto insanabile con la loro qualità di ombre», è assai nota, ma come si è già visto l'apparente condanna maschera una non banale sensibilità nei confronti della componente acustica.

e infine la constatazione chiarissima che le labbra di quelle grandi immagini in primo piano si muovono a vuoto perché la voce non esce dalla loro bocca, ma viene fuori grottescamente dalla macchina, voce di macchina dunque, voce di macchina e non umana, sguaiato borbottamento da *ventriloqui* accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni¹⁵.

La *ventriloquia* di cui parla Pirandello è un termine con il quale, dalle teorie di Béla Balázs a quelle di Rick Altman fino alla teorizzazione dell'acusma fatta da Michel Chion, come si è visto, molti teorici hanno sintetizzato il fascino ambiguo del cinema sonoro. Seppur in negativo, anche Pirandello coglie nel dualismo e nello scollamento tra immagine e suono il nucleo del cinema sonoro e soprattutto parlante; ma soprattutto non può non colpire quell'insistito accanimento sulla «voce di macchina» accoppiata alle immagini. Macchina appunto, ma macchina che, portando alle conclusioni il ragionamento, ha condotto dal ronzante disco inciso alla più perfetta macchina dell'attenzione, dalle grottesche voci a quelle suadenti, presentificanti della radio.

Darò un milione dunque esplica, più direttamente di altri film italiani del tempo, una precisa concezione del cinema sonoro dietro la quale è evidente l'impatto della radio e la necessità ormai di convivere con suoni autonomi da un visivo e con voci dotate di potere incontrollabili. Il confronto con il soggetto originale di Zavattini e Mondaini è estremamente suggestivo. Gli autori infatti postulano uno stile sonoro qualitativamente differente, che emerge in molteplici punti della narrazione. Due scene sono emblematiche, non a caso poste nell'*incipit*, dove – a differenza del film – Blim passeggia guardando la città che si risveglia:

Più in là è affisso un manifesto che rappresenta una camera da letto, di quelle che le case di arredamento vendono a rate. Contemporaneamente si ode russare. Blim guarda stupito il manifesto, poi abbassa gli occhi e vede per terra, sotto il manifesto, un vagabondo addormentato che russa.

Il guardafili del telefono in cima alla scala, giunto vicino al primo fascio di fili, ordina a quello sotto: «Alt!» e arpeggia sui fili (sonoro corrisponde arpeggi di chitarra) «Avanti!». Quando è giunto al secondo fascio di fili «Alt!». Ripete l'arpeggio (il sonoro ha qui una nota falsa). L'operaio gira l'isolatore del filo che non suona bene, finché il filo dà finalmente la nota giusta. L'arpeggio è intonato al motivo lontano del grammofono del suonatore ambulante¹⁶.

Il contesto nel soggetto originale è radicalmente diverso dal film: sulle voci prevalgono decisamente i suoni e i rumori e il gioco è condotto dunque soprattutto sull'ambiguità semantica del sonoro, con marcati effetti antinaturalistici¹⁷. Detto in una parola uno dei motivi dell'aspro contrasto che divide Zavattini e Camerini, ossia la candidatura zavattiniana di Buster Keaton a protagonista del film, conserva anche una sua precisa motivazione nella concezione del sonoro. Lo stile sonoro che emerge dal soggetto originale si inserisce infatti nella più perfetta eredità della *slapstick*: è uno stile che si fonda anch'esso sulla possibilità di scindere suono e immagine ma che innanzitutto lo fa in modo assolutamente puntuale, senza sbavature ma contrapponendo in modo puntiglioso suono a immagine e giocando tutto sull'arbitrarietà di tale collegamento, e in secondo luogo sembra escludere la voce, se non per le sue possibili distorsioni, per il suo scivolamento verso la soglia del rumore e per il gioco sull'ambiguità semantica della parola. L'ideologia del sonoro che anima i due autori è dunque radicalmente differente: Zavattini crede soprattutto nell'immagine e punta tutto sulla sua possibilità di assorbire e naturalizzare il suono, di qualsiasi natura esso sia, egli abusa, si potrebbe dire, del desiderio dello spettatore di ancorare il suono ad una sorgente; Camerini, viceversa, rifiuta di ricacciare il suono nel visivo, crede invece in questa sua strana forma di ubiquità, che gli consente di galleggiare al di sopra delle immagini; egli frustra il bisogno di certezze dello spettatore, lasciandolo come unico responsabile della creazione di una relazione, una precaria solidarietà, audiovisiva, ma anche come testimone (e di fatto vittima) di tutto il suo potere di fascinazione.

La distanza che i due autori mantengono nei confronti dello stile sonoro, preconizzato o attuato che sia, si gioca tuttavia anche su un piano più ampio. Zavattini infatti si rivela più vicino non solo al modello estetico del comico americano ma di qui alle teorizzazioni avanguardiste dei cosiddetti teorici dell'asincronismo, che furono sempre tra i più ferventi sostenitori dello sperimentalismo e del carattere sovversivo della *slapstick*. Non si vuole certo dire che Zavattini conobbe quegli scritti teorici che Camerini forse ignorava, ma si vuole invece insinuare come la coppia in questo caso si faccia emblema di due stili sonori che attraversano internazionalmente la commedia degli anni Trenta, uno che si fonda sull'uso stilizzato¹⁸ del suono e un'altra che ha a una qualche matrice radiofonica. Con tutti i limiti di una sommaria schematizzazione, la prima è esaltata dal cinema di René Clair, con i suoi arditi contrappunti, l'altra, più lungimirante, già all'epoca travalica i confini tra generi in nome dell'interesse focalizzato sul potere della voce, spaziando liberamente ora nel drammatico ora nell'horror e nel thriller¹⁹; nella commedia si realizza ad esem-

pio in certe *screwball comedy* di Ernst Lubitsch e di Frank Capra²⁰ e trova un modello, e non dei minori, in quest'opera di Camerini. È una linea questa, uno stile che non dimentica il debito con la *slapstick* ma che, per lo meno sul versante sonoro, ne naturalizza e attenua le arditezze compositive e ne mitiga le eccessive astrattezze, demandate se mai sul piano visivo (come le sovrimpressioni del cane calcolatore); tuttavia è uno *stile* che – come avrebbe potuto dire Pirandello – «scopre e denuncia il meccanismo»²¹, tende ad esibire la macchina dei suoni, o meglio della voce, accanto a quella delle immagini.

E mi dispiace anche per me, ma assai temo che, nel disprezzo per la letteratura, Camerini coinvolga la critica. [...] D'un sol giudice gli ho visto far conto. Molière leggeva le commedie alla cuoca. Camerini, almeno un tempo, chiamava nella sala di proiezione il suo capomastro.

Camerini, che non sarebbe stato a sentire Pudovkin o Arnheim, nel buio della proiezione non lo perdeva di vista un minuto. Spiava le reazioni al suo nuovo film, sulla faccia semina-scosta di questo spettatore ideale, non inquinato di lettere²².

Questo l'icastico ritratto di Mario Camerini che ha lasciato Emilio Cecchi. Forse lo scontroso regista non amava i grandi teorici dell'epoca, ma forse, come dava più credito a quel capomastro, così nell'accostarsi al film sonoro può aver pensato al modello di ascolto e al tipo di voce con il quale proprio questo tipo di persone andavano familiarizzandosi, quello appunto della radio.

Il film di Camerini, infine, si offre come esempio emblematico di come il cinema è dinamicamente venuto sviluppando la propria identità autodefinendosi in continuazione nel confronto con le altre arti. *Darò un milione* – e in questo il significato profondo del soggetto zavattiniano è sostanzialmente rispettato – è infatti una vera e propria riflessione sui media nelle loro molteplici valenze e manifestazioni. Dalla radio, al circo, all'editoria, alla giostra, l'opera di Camerini è un vero e proprio spaccato delle condizioni della comunicazione e dello spettacolo dell'epoca. In esso come si è visto la radio gioca un ruolo centrale non limitandosi a pura presenza ma offrendosi anche come modello estetico, che porta a una valorizzazione dell'elemento sonoro e della sua autonomia e in particolare della potenzialità della voce. E infine la radio è in qualche modo anche cifra del messaggio del film, in cui la riflessione sui media si declina in particolare sulla traduzione, la trascrizione e la rappresentazione del suono, sia nella lingua scritta della stampa che in quella orale secondaria della radio.

A partire dalla voce meccanica e dal suo legame con l'autorità, il giudizio infine si fa nemmeno tanto velata sanzione ideologica sulla fallacia dei media, sulla persuasione, la propaganda e i comportamenti da essi indotti. Sembra di poter insinuare che di fronte alla fallibilità e al vuoto strepitio delle parole emerge con forza la potenza della voce umana. Rispetto alle stereotipate e deviate parole del giornale, affiora la forza della voce umana dell'oralità (lo strillone e l'imbonitore che soli

riescono ad attrarre le masse), cui fa da controcanto il balzare in primo piano dell'intrattenimento popolare: solo la strada e il circo mettono a contatto i due mondi classicamente separati, solo questi due ambienti realmente informano (lì avviene il riconoscimento) e parzialmente risarciscono (attraverso la magia, il gioco, il pranzo). Il messaggio radiofonico della prima sequenza assume infine tutta la sua forza: una radio più vicina al sogno che alla realtà, concretamente mondana, magari sorniona, come le schermaglie amorose e i falsi pudori tra Anna e Gold, probabilmente fallace, come gli equivoci continui che costellano la loro storia d'amore, ma in cui tutto è racchiuso in quell'«Allô», nella forza di quel contatto intimo e nella seduzione di quella voce. La radio, la voce, quell'appello dall'ombra su un telo bianco è ciò che unisce i due amanti del film e ciò che lega indissolubilmente lo spettatore al gioco filmico.

5.1.2. *La voce del potere: Il grande appello e Rubacuori*

Accanto a una riflessione che spesso si muove sul terreno del potere della voce sul visivo, si snoda anche una parte della produzione che sembra più direttamente testimone della stagione del potere che culminerà con l'attestazione del fascismo; si tratta di film che, in particolare tra il 1931 e il 1936, ospitano voci che si traducono spesso esplicitamente in voci di potenti se non direttamente dell'autorità costituita. Ci si sofferma su due pellicole almeno per dare un assaggio di come lo studio di questo aspetto offra un quadro ulteriore, a volte non meno significativo, del contesto storico, contribuendo con queste tracce sotterranee alla comprensione degli italiani e del loro rapporto con l'autorità nella prima metà degli anni Trenta. Ancora una volta, si ritrova un film di Mario Camerini, regista che conferma la sua grande sensibilità per la rappresentazione del sociale e, come si vedrà, del paesaggio mediale italiano degli anni Trenta.

Il film "simbolo" da questo punto di vista è, infatti, *Il grande appello* in cui la radio trasforma il poliglotta Hotel Oriente di Gibuti in un angolo d'Italia, in nome di un'oralità meccanica che, con le informazioni sulla guerra d'Africa, assume verità superiore alla testimonianza e al racconto diretto²³. Il film che Camerini dedica alle vicende d'Abissinia è anche documento esplicito sul ruolo e sul raggio d'azione della radio in quanto servizio pubblico e canale dell'autorità e «film lungamente rimosso nel dopoguerra per il "cedimento" insospettato del regista al fascismo, è interessante per il suo recupero di tutte le rimozioni»²⁴. Il film, infatti, esibisce una ricca schiera di presenze sonore, immergendo immediatamente lo spettatore – non senza qualche polemica come si vedrà – nell'idea di una guerra che è innanzitutto sul piano delle informazioni. Un conflitto che prima che vedersi si sente e si verifica per come viene riferito. All'interno di queste fonti d'informazioni visualizzate, che contano oltre ai giornali molte presenze sonore, dal telefono al telegrafo, un ruolo speciale è offerto alla radio che ricorre almeno in due sequenze significative.

La prima scena “radiofonica” è offerta subito dall’Hotel Oriente di Gibuti, in cui i giornalisti riuniti al bar raccolgono e confrontano le informazioni e attendono con regolarità i comunicati radiofonici. Dalla radio a un certo punto risuona finalmente la voce dello *speaker*:

VOCE DELLO *SPEAKER* (maschile): Il ministero comunica, il maresciallo Badoglio telegrafa: I reparti del corpo d’armata eritrea stanno ampliando e consociando le nostre occupazioni nel settore del Tenien. Ulteriori informazioni [*un giornalista alza consistentemente il volume, agendo sulla manopola*] confermano che nei combattimenti svoltisi dal 20 al 24 gennaio gli Abissini [*ulteriore innalzamento del volume*] hanno avuto più di cinquemila morti, tra i quali molti capi e sottocapi, oltre un numero imprecisato ma notevole di feriti. Sul fronte somalo nulla di notevole da segnalare. L’aviazione ha eseguito voli di ricognizione ed ha bombardato con visibile efficacia concentramenti di armati avversari a sud e a Galle, sul fronte eritreo, e a Dagamenò su quello somalo. Abbiamo trasmesso il Comunicato italiano.

Non solo la radio si fa veicolo dei contenuti e della voce del regime e di quella tendenza che culminerà tra la guerra d’Abissinia e l’intervento in Spagna e che imporrà sempre di più una «radio in grigioverde»²⁵, ma la scena, che si colloca nella parte iniziale del film, è costruita visivamente e auditivamente come un vero trionfo dell’oralità meccanica: il comunicato ufficiale di Pietro Badoglio, infatti, acquisisce un valore di verità superiore, da un lato, alla testimonianza diretta, dall’altro all’oralità pura. I giornalisti attingono alla radio come fonte d’informazione, e non alla realtà che sta fuori delle quattro pareti di un albergo, che per di più si connota con tratti finzionali molto marcati: il clima infatti prefigura una sorta di Rick’s Bar di *Casablanca* (*id.*, M. Curtiz, 1942), a partire da quella specie di territorio internazionale che è Gibuti e il suo plurilinguismo, per proseguire con i personaggi del padrone, la barista ecc., tutti piuttosto caricati e stereotipati, e finire con quei manifesti della Costa azzurra che, appesi sulle pareti, quasi incorniciano e connotano i personaggi. Racchiusa tra il freddo *incipit* al porto di Genova e la rassegna “reale” di truppe in Africa²⁶, la sequenza infatti si muove sul doppio binario del realismo e della finzione, sintetizzato nella figura del giornalista italiano che è incarnato dallo stesso co-sceneggiatore del film Ercole Patti. O meglio, per tornare alla prospettiva di questo studio, introduce nel finzionale mondo dell’albergo il principio di realtà della radio, nel caos delle sue culture (il plurilinguismo esibito), dei suoi principi morali (le prostitute, i contrabbandieri, e la stessa indifferenza del personaggio impersonato da Pilotto) della sua frammentarietà, il silenzio e il principio d’ordine, letteralmente di obbedienza, della voce radiofonica.

La scena, tuttavia, è anche costruita con la contrapposizione del notiziario radiofonico alla precedente lettura ad alta voce di un comunicato da parte del giornalista francese: in quel caso chiacchiere e schiamazzi non si fermano e ostacolano completamente l’intelligibilità della comunicazione. L’annuncio radiofonico invece

è accompagnato da quel silenzio totale (vengono persino spenti i ventilatori a pala perché non rechino disturbo) che le cronache ufficiali del tempo attribuiscono alle comunicazioni radiofoniche dell'autorità: una scena dunque che sancisce il trionfo della voce meccanica della radio e la sottomissione incondizionata ad essa.

Il ruolo della radio si preciserà meglio nel corso del film: il protagonista Enrico (Roberto Villa) è infatti un marconista la cui sfida sarà proprio il tentativo di uscire dall'isolamento acustico. Rispetto all'antifascismo iniziale del padre Giovanni (Camillo Pilotto, che in una delle scene più contestate del film spacca il disco di *Giovinezza* che risuona sul grammofono, non impedendo però che la musica continui a risuonare nell'universo extra-diegetico "di" Camerini), più di molte parole vale proprio questa presenza feticcio: la radio che ostinatamente aggiustata dal figlio arrecherà non più solo le notizie ufficiali ma addirittura la vita stessa. Nella finale operazione chirurgica, la radio interviene con una velocità che nessun altro mezzo consente e rende infine possibile una toracotomia che salva la vita al ragazzo²⁷.

VOCE DELLO *SPEAKER* (maschile): Parla Asmara? Cantiere 246 attenzione! Cantiere 246 attenzione! Parla per voi il professor Amoretti.

[*Tutti si fanno stretti attorno alla radio e ne coprono la vista con i loro corpi*]

VOCE DEL CHIRURGO, PROFESSOR AMORETTI: Pronto. Parlo per il cantiere 246. Data la gravità delle condizioni del ferito, il materiale per la toracotomia non giungerebbe in tempo neppure per aereo.

[*Il padre sposta alternativamente l'attenzione sul medico e gli assistenti che guardano la radio*]

Intervenga subito. Tenti lo svuotamento parziale del versamento emorragico e occorrendo sostituisca con aria il sangue aspirato. Intervenga senz'altro. Senz'altro.

Ripeto:

[*a volume più basso*]

Data la gravità delle condizioni del ferito, il materiale per la toracotomia non giungerebbe in tempo neppure per aereo. Intervenga subito. Tenti lo svuotamento parziale del versamento emorragico e occorrendo sostituisca con aria il sangue aspirato. Intervenga senz'altro.

La funzione della radio nel film si cala talmente sulle necessità della comunità da scivolare nella funzione quasi di un telefono anche se solo monodirezionale. Non a caso questa è una radio che convive per tutto il film accanto alle numerose inquadrature sul telegrafo senza fili con le sue trasmissioni in morse che punteggia e scandisce le scene di guerra. La radiofonia viene infine rimossa nel suo carattere evasivo, di fatto all'epoca ormai completamente affermato: è la radio dell'informazione, dell'oggettività e della ripetizione (anche in quella diagnosi medica data in modo freddo e distaccato e ripetuta, è il caso di dirlo, "telegraficamente"), che tutt'al più ospita qualche sobrio motivo musicale ma sicuramente delega completamente al grammofono la funzione dell'intrattenimento, limitando la parola a segno o segnale (il morse) e rifiutando la presenza della canzone.

Per tornare al fulcro di questa ricerca, non è solo una radio ma, come appare chiaro nella sequenza appena citata (con quei corpi che si protendono come ipno-

tizzati e nascondono la sorgente meccanica alla vista), soprattutto una voce che si diffonde eterea e che produce obbedienza, catalizza completamente l'attenzione riducendo tutta la realtà a silenzio, surroga completamente il legame con il mondo e la realtà.

La voce dell'autorità, tuttavia, non traspare solo nei film che più esplicitamente trattano dell'argomento politico, come diverrà sempre più frequente nei comunicati radiofonici e nelle notizie presenti da *Vecchia guardia* (A. Blasetti, 1935) a *Luciano Serra Pilota* (G. Alessandrini, 1938) fino a *L'assedio dell'Alcazar* (A. Gerina, 1940), ma trapela in generale in molti altri film in cui tramite la radio si insinua un potere letteralmente occulto, perché precluso alla vista, quello delle voci fuori campo. Il «carattere severo e assistenziale» della radiofonia fascista²⁸ è preannunciato da voci altrettanto dirigiste. Queste testimonianze, più indirette e vicine per esempio a quanto già visto in *Darò un milione* di Camerini, costellano molti film del periodo, ben prima della svolta apertamente imperiale del fascismo, e, si diceva, già in parte prefigurano e comunque rivelano a posteriori una marcata soggezione alle voci meccaniche.

È il caso di *Rubacuori*²⁹. Elogiato già all'epoca per «una sensibile interpretazione della modernissima tecnica del sonoro e parlato»³⁰, il film offre un'unica scena radiofonica posta tuttavia subito all'esordio del film e di grande valore sintomatico.

La costruzione della sequenza è piuttosto complessa e merita di essere riportata nel dettaglio. *L'incipit* infatti alterna le immagini dei fans che si accalcano al binario per accogliere il celebre pugile Battling Joe (Egon Stief), che saluta gli astanti stringendo a sé l'avvenente fidanzata, dominate dal vocio fuori campo delle acclamazioni e del brusio della folla assiepata, alle inquadrature in primo piano di uno *speaker* che davanti al microfono in studio annuncia l'importante evento («In questo momento giunge alla nostra stazione centrale il boxeur Battling Joe reduce dai trionfi d'America. La folla lo acclama calorosamente»), a infine le immagini di un ufficio, dominato dall'altoparlante dal quale risuona la voce *off* del commentatore radiofonico, in cui le impiegate eccitate commentano la notizia. Qui la macchina da presa registra il potere della voce con una lenta panoramica circolare lungo le pareti dell'ufficio, indulgiando sulle scrivanie vuote, poi sulla porta imbottita, poi sulle altre scrivanie vuote e poi, mentre la voce dello *speaker* non cessa di dominare la scena (e le impiegate) con il resoconto dell'incontro di pugilato previsto per la sera, cede all'ingresso in scena del direttore (Armando Falconi) che oltrepassa la porta imbottita e avanza fermandosi alle spalle delle ragazze. È così che su di esse risuona infine la sua voce fuori campo («Benone!») che fa tornare l'ordine (il rumore delle macchine da scrivere che tornano in azione) e infatti il direttore si porta poi a fianco dello strumento del potere, la radio, ammonendo: «Si vergogni! Qui la radio serve per i listini di borsa e non per le informazioni sportive. Avanti!». Mentre la ragazza addetta all'apparecchio lo risintonizza, provocando nuove ire quando sfiora un programma musicale, la voce della radio riprende la sua litania («Cotone...^{38, 40, 42, 45}. Come si vede i cotoni sono in forte ripresa») e il direttore lascia tranquillo la scena.

La sequenza mette a tema una serie di aspetti di rilievo, tra i quali la forte destinazione femminile della radiofonia, l'identità di luogo che la radio, e i mass media sonori in genere, mettono in crisi (una rigorosa banca che diventa un salone di bellezza), il primato dell'informazione (le notizie di Borsa o sportive, uniche consentite all'ascolto in ufficio, come sottolinea il direttore che nega quindi qualsiasi carattere evasivo alla radiofonia; ma anche la stessa radio, con lo *speaker* che trasforma le immagini dichiaratamente mondane del pugile in distaccate informazioni sportive), la convivenza, tipica si vedrà in questi primi tempi di sperimentazione sonora, di emissione e ricezione radiofonica (fino ai limiti dell'identità, come quelle inquadrature insistenti sul microfono e l'altoparlante che sia per la forma simile dell'oggetto che per la forte decontestualizzazione data dal dettaglio si confondono tra loro continuamente).

Nell'ottica fin qui seguita, tuttavia, si impongono soprattutto due aspetti. In primo luogo la soggezione alla voce, resa icasticamente da quei dispositivi di trasmissione – il microfono prima, l'altoparlante poi – che dominano l'inquadratura; essi costruiscono il visivo di cui infatti si offrono come punto di fuga, soggiogano i personaggi in scena, che da quella voce dipendono completamente, e infine dominano anche lo spettatore con il rapporto intimo che quel dettaglio visivo insistito crea. La radio dunque impone la sua voce ovunque e su tutti, che a parlare sia un potente o anche un semplice radiocronista.

Il secondo aspetto riguarda invece lo scivolamento di fatto che queste voci radiofoniche subiscono in direzione delle voci non visualizzate e quindi delle voci *off* ospitate dal film. Il modo particolare in cui è costruita la sequenza, il continuo succedersi di dissolvenze visive e sonore, il ricorrere a campi stretti che isolano gli oggetti, e infine quei movimenti di macchina circolari che connettono tra loro i vari elementi in gioco, tendono a costruire un vero e proprio passaggio di testimone tra la voce dello *speaker* e quella del personaggio in scena la cui voce non sia costretta alla visualizzazione del sincronismo labiale: il direttore infatti non a caso irromperà sulla scena con la sua voce *off*, voce fuori campo non solo per le ragazze ma anche per il pubblico che ha potuto vedere l'uomo solo di spalle e non riconoscerlo ancora Falconi.

Dunque i film italiani degli anni Trenta documentano non solo esplicitamente il bisogno di essere informati costantemente e di ricevere notizie sullo stato della guerra, che si acuisce in seguito all'impresa abissina a tal punto da portare a un balzo improvviso delle vendite di apparecchi e del numero di abbonamenti, che tra il 1934 e il 1935 superano quota mezzo milione con «un incremento senza precedenti in cifre assolute»³¹, ma registra anche una più sotterranea ma non meno significativa soggezione alla voce e alla sua autorità che mostra una piena padronanza delle possibilità di interazione e di dominio sul visivo della volatile ma potente voce umana «meccanizzata».

5.2. *Oralità e vocalità delle voci meccaniche*

L'attenzione alla voce si ancora subito in Italia anche a una chiara consapevolezza della presenza e del ruolo del meccanismo. Come sosteneva Libero Solaroli «il *far produrre suoni dall'altoparlante*, non è solo teoricamente legittimo, ma anche esteticamente interessante»: è dunque l'altoparlante, non le ombre sullo schermo, ad essere all'origine della produzione dei suoni. In questo intervento del 1929 è già completamente chiara la consapevolezza dello scollamento del suono dall'immagine: la voce proviene infatti letteralmente da un altro luogo che non è quello dello schermo, ma tutt'al più collocato dietro di esso³².

Come si è visto, la radio accoglierà con grande lucidità questa risorsa offrendo anche al cinema più di un'occasione di ispirazione. La voce disincarnata di cui parla Rocca, di natura volatile ed «evasa dal carcere delle forme», la voce che conquista la capacità di incarnarsi in qualunque corpo, di «accoppiarsi alle personalità più diverse superando acusticamente di mille doppi l'ottocentesco trasformismo visivo di Leopoldo Fregoli»³³ e di abitare eterea qualunque spazio, è di fatto una voce tutta cinematografica che può sperimentare quei nuovi processi resi possibili dalla riproduzione e trasmissione del suono in cui si trova immerso l'ascoltatore degli anni Trenta.

Anche se arenato, si è detto fin dall'inizio, in spesso sterili disquisizioni sul dialogo e sulla parola, il mondo del cinema, in alcuni teorici e soprattutto in un atteggiamento della prassi piuttosto generalizzato, intuisce questa nuova realtà sconosciuta della voce meccanica.

Ancora una volta il pensiero va subito alla teorizzazione di Eugenio Giovannetti che pur muovendo dal presupposto che «il problema artistico della film sonora trascende quello delle voci umane» dato che il futuro del film, come si è visto, è in «quell'orchestra panteistica insomma in cui la voce umana non è più che una nota»³⁴, deve tuttavia riconoscere:

Con l'imporsi di questa nuova estetica prevalentemente auditiva, tutte le dee dell'Olimpo cinematografico sono oggi al loro crepuscolo. Non è più l'occhio sfavillante, l'occhio fotografico, quello che fa una dea: è la bocca: l'armoniosa bocca. Il cinema guarda ormai in bocca la donna [...]

Non s'aspetta più ad Hollywood la bella donna ma la donna che parli, che canti bene. [...] Gli esteti avevano sempre sospettato che la bocca, anche silenziosa, avesse un'espressione più profonda, più spirituale di quella dell'occhio: il cinema dà oggi loro ragione cercando nella bocca, tacita o canora, il segno dell'ideal perfezione³⁵.

Mentre «la [film] parlante non ha valore che per la creazione di nuove forme teatrali nel cinema»³⁶, la voce è colta da Giovannetti in tutta la sua potenza, innanzitutto per la sua capacità di attrazione verso il visivo, nel potere magnetico della bocca, quasi intuisse la capacità paradossale dei suoni di «entrare» e di agganciarsi

all'immagine, ma una voce colta anche in una delle sue dimensioni più ambigue e inquietanti, cioè quella della canzone, suono ancora una volta ibrido che mescola i confini della parola e della musica.

Le considerazioni di Giovannetti vanno anche oltre, agganciandosi come sempre alle riflessioni sul suono meccanico: «Fonografia e cinematografia sonora devono insieme imparare a discernere l'individualità dei timbri, o dei suoni subbiettivamente considerati, dalla individualità obbiettiva delle armonie musicali»³⁷. Attraverso la registrazione filmica e quella fonografica l'ascolto diventa una pratica interpretativa che aiuta a impossessarsi della materia sonora, a riconoscerne la particolarità; anche se Giovannetti si muove, come sappiamo, soprattutto nell'area della sonorità rumoristica o musicale, tale presupposto ha una serie di effetti che investono direttamente la questione dell'oralità cinematografica.

Quest'idea di educare in qualche modo all'ascolto, di un ascolto non dato come stato passivo ma come un'attività da affinare e su cui esercitarsi, sembra poi una spiegazione più che plausibile dell'affollamento di dispositivi sonori che costellano i film del periodo. Il cinema italiano degli anni Trenta, infatti, con le sue fitte presenze di meccanismi di riproduzione della voce, con le sue ambiguità nella definizione del suono, obbliga lo spettatore a una modalità d'ascolto diversa, modellata sulla e dalla macchina. Mette in scena quelle che Peter Szendy definisce le *politiques de l'écoute* che animano la natura stessa del concerto pubblico:

*Le concert public, depuis qu'il existe, est en effet une sorte de miroir des auditeurs. Ce n'est pas seulement le lieu pour entendre des œuvres. C'est aussi un théâtre où le public s'observe. Lui-même. C'est un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire pour écouter écouter*³⁸.

Inserendosi in queste tipiche modalità d'ascolto, inaugurate secondo l'autore già dai concerti di fine Settecento, il cinema diventa un'occasione per guardarsi e istruirsi su come ascoltare.

I film italiani degli anni Trenta mostrano una chiara voglia di scommettere su questi aspetti e lo fanno soprattutto sul terreno della voce. Il cinema italiano degli anni Trenta, dunque, non si impegna solo, si vedrà, in una ricchissima serie di spazi diversi abitati dalla voce e di voci che si muovono complessivamente sulla superficie dell'immagine; registra anche continuamente la novità di una voce che si misura con il meccanismo, istruendo ma anche sfidando lo spettatore a riconoscerne le qualità acustiche particolari – dove qualcosa si perde in definizione, precisione e riconoscibilità, e qualcosa si aggiunge, una specie di grana tecnica, come la chiamerebbe Barthes – che rendono difficile l'aggancio con la sorgente visualizzata e creano quindi una serie di possibili giochi tra visivo e uditivo.

Molti film italiani del periodo giocano sulla complessità della cosiddetta oralità secondaria, continuamente oscillante tra realismo e artificio, tra il potere vivificante della voce sull'ombra e il vacuo automatismo e la ripetitività della voce riprodotta.

ta, mettendo in campo tanto la dimensione della oralità quanto quella della vocalità: non solo per il «funzionamento della voce in quanto portatrice di messaggio», ma anche per «l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»³⁹. Se la prima ha degli esiti filmici soprattutto di tipo narrativo, è alla seconda che va particolarmente rivolta l'attenzione, in quanto si collega direttamente alle dinamiche e ai «meccanismi» di aggancio del suono etereo con la materia altrettanto ineffabile dello schermo.

5.2.1. *Voce filmica e presenze radiofoniche*: La signora di tutti

Se c'è un film simbolo della vocalità nel primo cinema italiano, questo è sicuramente *La signora di tutti*⁴⁰, film che da un lato con la sua particolare storia di donna rimanda indubbiamente a quell'area femminile in cui maturano molte teorie moderne sulla voce, dall'altro introduce la protagonista proprio attraverso un canto e un grido: nella sequenza iniziale, dove Isa Miranda si presentifica attraverso il disco che suona la sua canzone, prigioniera della voce meccanica; e nella sala operatoria, dove il suo «No, no, non voglio» trapela dal volto pure prigioniero delle macchine chirurgiche. Dunque un personaggio posto fin da subito come pura voce – quasi fosse, si vedrà, una presenza radiofonica – e però una voce pressoché privata di portato concettuale e sospinta ora verso il territorio della musica ora verso quello del rumore: un'icona femminile sempre presente ma sempre annullata, una donna che è voce ma una voce che vive sull'impotenza discorsiva⁴¹.

La signora di tutti rappresenta sicuramente un momento cruciale del cinema italiano: il film – a differenza di molte opere del periodo – gode di un discreto successo e certamente di una amplissima notorietà; mostra la volontà di andare oltre quel provincialismo di cui spesso viene accusata la produzione nazionale coeva, anticipando la costruzione e il mito di lì a qualche tempo di Cinecittà. Soprattutto è un film – nella prospettiva di questo studio – che si fa simbolo della «via italiana» alla voce e al suono, della forma di rappresentazione sonora particolare che il cinema italiano, a contatto con tecnologie sonore filmiche e radiofoniche, viene maturando. La tecnica è infatti, già nella storia di quest'opera, al primo posto.

Innanzitutto, anche se la paternità dell'opera è riconducibile a un regista apolide e straniero come Max Ophüls, si trovano attive nel film le più importanti «maestranze» dell'epoca – due nomi per tutti: Ubaldo Arata alla fotografia e Ferdinando Maria Poggioli al montaggio –, personaggi che, come riconobbe lo stesso regista, avevano «la genialità istintiva di Tiziano e l'audacia tecnica di Michelangelo»⁴² e attraverso i quali dunque filtra in uno dei film meno italiani dell'epoca la più tipica forma sonora italiana.

Il film poi è a maggior ragione importante perché viene sanzionato alla seconda Biennale di Venezia con la «Coppa del Ministero delle corporazioni per il film italiano *tecnicamente* migliore». La critica, che pur aveva accolto tiepidamente l'o-

pera, spingendo addirittura il deluso produttore Angelo Rizzoli ad abbandonare la sala e rifugiarsi nel Casinò, è tuttavia costretta a riconoscere almeno la perizia tecnica di cui il film dà prova, una capacità che naturalmente si esplica immediatamente nel confronti del sonoro. Forse a prezzo di un certo schematismo e macchinosità, dunque, *La signora di tutti* costituisce un punto d'approdo, riconosciuto già all'epoca, nelle ricerche e nell'applicazione della tecnologia del suono. E non a caso è un film in cui la radio trova un posto importante.

Infine, la vicenda produttiva del film stesso si fa emblema della convergenza tra media e dell'intreccio continuo di oggetti mediali che caratterizza questa fase del cinema italiano, non indifferente come si è detto alla nascita di una certa forma di rappresentazione. La ricostruzione della storia realizzativa di *La signora di tutti* porta infatti alla luce un momento importante di allargamento dell'editoria italiana e di sinergia tra i suoi comparti. Il primo collegamento di cui il film dà testimonianza è indubbiamente tra il mondo del cinema e l'editoria popolare. Il soggetto del film nasce nella forma del romanzo d'appendice, che Salvator Gotta espressamente scrive per il rotocalco «Novella» e che «fa aumentare la tiratura da 180.000 copie a 250.000 la settimana»⁴³; il film viene realizzato da quella stessa casa editrice, la Rizzoli, apertasi in modo più o meno improvvisato alla produzione cinematografica attraverso la fondazione di Novella Film; i rotocalchi e le riviste, poi, vengono utilizzati per favorire il lancio del film: piccoli inserti pubblicitari danno notizia delle fasi del *casting* e parallelamente viene bandito un concorso per la ricerca dell'interprete principale. Infine, l'uscita nelle sale e la risonanza della pellicola – vera o costruita a questo punto è impossibile dire – vengono utilizzate per promuovere nuove iniziative editoriali; fascicoli speciali sul film, cartoline illustrate dal set, la stampa del romanzo e ancora nuove produzioni letterarie dello stesso autore: sono tutte iniziative che promozionalmente sono immediatamente collegate al film, della cui notorietà si nutrono e che al tempo stesso contribuiscono a alimentare⁴⁴.

La signora di tutti è al centro di un mercato di immagini ma anche in misura non minore di un mercato di suoni. La creazione e la promozione del film, infatti, mettono in luce una profonda sinergia tra il cinema e, come si vedrà, la nascente industria discografica, legando i destini del film a quelli dell'omonima canzone. Come era ormai prassi diffusa dai primi film sonori italiani, e nel solco di una tradizione nazionale consolidata dai tempi del muto, il titolo del romanzo di Salvator Gotta si tramuta immediatamente nel titolo della canzone. Come tanta produzione italiana, da *La canzone dell'amore* a *Mille lire al mese*, anche *La signora di tutti* mette immediatamente il suo destino nelle mani della colonna sonora. L'*incipit* del film si dimostra allora in qualche misura rivelatore; la canzone che accompagna i titoli di testa del film nella prima inquadratura si ancora improvvisamente alla sua sorgente: il film infatti inizia con una straordinaria apertura a iris a spirale sul disco che gira sul piatto del grammofono, diffondendo nello studio del produttore le note e la voce della Miranda. Lo spettatore, dunque, è subito "rassicurato" su ciò che sta per vedere e che si riallaccia e amplifica quel motivo sonoro già promosso dall'industria di-

scografica e che alimenterà poi anche il ciclo vitale del film.

Cinema e disco, dunque; ma di qui anche cinema e radio: non bisogna infatti dimenticare che negli anni Trenta la programmazione radiofonica vede non solo una preponderante diffusione di musica ma – aspetto tautologico per l'ascoltatore d'oggi, in cui il concerto in diretta rappresenta l'eccezionalità e non più la prassi rispetto alla proposta di registrazioni musicali – crea uno specifico settore dedicato alla diffusione radiofonica di dischi. La risonanza di una canzone, forse prima che all'acquisto dell'incisione, è affidata spesso alla trasmissione radiofonica, e tra disco e radio si instaura un legame strettissimo, determinato tanto dalle preferenze del pubblico, che mette la voce fonografo tra i programmi radiofonici che più predilige, quanto dagli interessi economici delle due industrie, che si promuovono vicendevolmente, attraverso sponsorizzazioni dei programmi, presentazioni reciproche e che addirittura in Italia sfiorano il monopolio, basti pensare che pochi anni dopo, nel 1936, l'EIAR sarà costretta a rimediare alle accuse non infondate di trasmettere solo dischi della sua società Cetra trascurando le altre case discografiche.

L'enfasi sulla tecnica e la perfetta sinergia tra cinema, disco e radio, dunque, emergono in superficie nella storia produttiva di *La signora di tutti*, ma penetrano anche in profondità, come si vedrà, nel tessuto del film.

La presenza della radio in *La signora di tutti* non è molto diversa da tanti annunci pubblicitari, come quello dell'apparecchio Silvertone, che in calce all'immagine del caminetto recita: «King Radio – L'incantatore», che riportano innanzitutto al potere ipnotico della voce. Nella sequenza dell'intervista radiofonica, subito dopo l'arresto di Leonardo Nanni (Memo Benassi), emerge infatti una visione sostanzialmente negativa della radio, e del suo potere mistificatorio e distruttivo. Qui, al fedele e amaro resoconto della sua vita da parte di Gaby (Isa Miranda) fa da controcanto il racconto via radio non semplicemente edulcorato ma marcatamente fasullo del suo impresario (Franco Coop) che, come appunto un novello incantatore, nelle vesti dello *speaker* radiofonico, con recitazione enfatica e voce suadente, offre un totale rovesciamento della vita di Gabriella.

Non interessa tanto qui evidenziare come il film estenda anche alla radio quella volontà di critica e di denuncia del potere mistificatorio della moderna comunicazione che investe gli altri mezzi: i giornali, messi in scena nella loro dimensione scandalistica, ma anche la pubblicità e il cinema stesso, con la incessante mercificazione a cui per tutto il film sottopongono il volto della donna. Quello che è significativo è invece il ritratto ben più complesso che affiora in termini di voce. Il procedimento che adotta infatti Ophüls è molto sottile: gli eventi di cui, alzandosi in piedi e afferrando il microfono in mano, ci parla l'impresario sono in realtà sconosciuti al pubblico, infatti, dovrebbero colmare in qualche modo la forte ellissi narrativa che il film instaura tra la fuga che la donna compie da Leonardo e dall'Italia e la fama cinematografica ormai raggiunta in Francia da Gaby Doriot. Lo spettatore di *La signora di tutti* si trova rigettato doppiamente nella posizione di ascoltatore: quello a cui assiste, infatti, non è più una serie di immagini ma un racconto orale che scor-

re su un'immagine che, fissa su colui che di volta in volta parla, quasi si annulla. Prima nella sommessa e quasi sillabata confessione con cui Gaby accenna ai suoi primi tempi in Francia – e narra di come ha patito la fame e girato diverse case cinematografiche fino alla fantomatica piccola parte che le ha aperto la porta del successo – poi nella icastica descrizione al microfono fatta dall'impresario – che crea per gli occhi degli ascoltatori l'immagine di una donna moderna che, su una vettura lussuosa, sfreccia per i *boulevard* parigini – lo spettatore si trova di fronte all'esibizione di due forme di oralità, una primaria e una «oralità secondaria» mediata dal dispositivo di riproduzione meccanica, che propongono non solo strategie discorsive differenti ma in fondo due realtà. E tra le quali tuttavia non è così facile decidere. Il gioco ambiguo di Ophuls è infatti quello non solo di opporre l'allegria declamazione dell'impresario all'alienato e distante resoconto di Gaby, ma anche di instillare nel racconto radiofonico elementi platealmente falsi (la madre di cui è orfana da tempo, il desiderio di studiare forse mai esistito) con aspetti inquietantemente possibili (come quell'«abbagliante Montmartre» di benjaminiana memoria, scenario ben consoni alla donna che «è stata amata da milioni di uomini», che «ha incantato milioni di uomini» e che innegabilmente anche noi ormai conosciamo). Non solo il suo volto ma anche la sua immagine acustica divengono la sua prigioniera.

In questo quadro finisce col rientrare anche il cinema, in una sorta di cortocircuito. È ovvio che *La signora di tutti*, che mette in scena la parabola drammatica della vita di una diva, esordendo con il baratto e la contrattazione economica di cui è oggetto e chiudendo sul suo volto «imprigionato» tra le macchine della tipografia⁴⁵, non ha certo uno sguardo benevolo nei confronti della moderna industria del cinema; tuttavia, anche qui il discorso non è così semplice, come si vedrà nel prossimo capitolo. Tuttavia il cinema in fondo, il romanzo, ossia di fatto il potere del racconto dichiaratamente finzionale – e della narrazione non deviata dal diabolico meccanismo del microfono – appare più scusabile o comunque merita una sospensione di giudizio rispetto alla radio: il film che lancerà definitivamente l'attrice ha l'ambiguo titolo di *La signora di tutti*, forse è la storia di una ricca signora nell'abbagliante Montmartre, ma forse in fondo è la vera storia di Gaby, quel «cupo dramma della gelosia»⁴⁶ ma non per questo meno credibile, cui anche lo spettatore in sala sta assistendo.

L'impatto della radiofonia su *La signora di tutti* è a ben vedere pervasivo e ha a che fare non solo con la presenza della radio ma, come si è detto, con la materia espressiva del film sonoro e con le sue possibili strategie discorsive, prima tra tutti la presenza di una voce particolare. A ben guardare, al centro del film prima e forse più che il suono specificamente radiofonico c'è il suono riprodotto, c'è quella rivoluzione mediale generalizzata, di cui radio e cinema fanno parte ma che non si esaurisce con essi. Il film di Ophuls ne è un documento prezioso, non solo perché esordisce come si è detto sul primo piano visivo e sonoro di un disco, ma anche perché mostra un mondo realmente animato – in modo anche inquietante, come si è visto – da questi nuovi dispositivi di registrazione e riproduzione sonora.

Nella prima sequenza del film, il produttore (Lamberto Picasso) appare circondato da una serie di dispositivi sonori su cui la macchina da presa indugia in un'accurata panoramica, presentandoci in azione solo il grammofono dal quale esce la voce morbida di Gaby; qualche scena più avanti, all'annuncio del tentato suicidio di Gaby, vedremo questa macchineria infernale in azione: telefoni che suonano, altoparlanti e microfoni che anticipano i moderni "vivavoce", citofoni interni, campanelli di comunicazione. Dopo aver offerto la tranquillizzante visione di un disco che suona, di una nuova potenzialità espressiva, Ophuls mostra una sensibilità e un'ossessione quasi hitchcockiana per il suono e mette in scena la realtà di un mondo profondamente modificato, in cui la voce si duplica e si diffonde. Non a caso è un film in cui l'effetto eco è quasi abusato, con quei «Non voglio, non voglio» e quei «Vergogna, vergogna», ambigui *flashback* sonori che perseguitano Gaby e la cui funzione più che drammatica sembra a questo punto decisamente simbolica: è la costante allusione a quell'amplificazione del suono che costituisce l'aspetto più importante della rivoluzione sonora, che permette di sganciare e diffondere nel mondo e sull'immagine i nuovi oggetti sonori, non più mezzi ma presenze autonome con cui imparare a convivere.

La radio, dunque, diventa innanzitutto una grande metafora per parlare del suono riprodotto e della sua problematica consistenza; qui, come in molte altre pellicole parlare del suono radiofonico significa spesso affrontare più o meno indirettamente il suono filmico e la problematicità del suo statuto "tecnico". Ancora una volta *La signora di tutti* offre un esempio insuperato. Da un lato, di contro alla prassi dell'epoca che si avviava a diffondere in maniera massiccia la postsincronizzazione, Ophuls opta per la presa diretta. Egli dunque alimenta la grande illusione di un suono realmente prodotto da quell'immagine che vediamo sullo schermo saturandone l'eterogeneità; questa illusione anzi viene amplificata: le voci si "allontanano", seguendo i personaggi che si muovono, e addirittura realisticamente si perdono quando le persone sono di spalle: è quanto succede ad esempio nella sequenza in cui, davanti alla sala operatoria, l'impresario e il produttore camminano avanti e indietro lungo il corridoio. Nello stesso tempo, il film non lascia intatta quest'illusione di realtà: non solo perché sintomaticamente a parlare sono spesso le ombre e solo con esse lo spettatore è invitato a godere del sincronismo (l'impresario che cerca Gaby all'albergo; Alma che vaga tra le stanze), ma perché Ophuls si diverte a sporcare continuamente queste voci, mescolandole ad esempio al sigaro che è quasi sempre tra le labbra degli uomini, macchiandole dell'accento esotico della Pavlova e, soprattutto, rendendole balbettanti, incerte, ripetitive come nel caso di Gaby. Anche qui si ritrova la somiglianza con alcune soluzioni di Mario Camerini, con le strane voci che popolano i suoi film, dall'accento e l'inflessione straniante di Assia Norris alla pronuncia un po' biascicata di De Sica, dovuta all'ovatta per riempire le guance troppo scavate: ancora una volta il desiderio è quello di mettere in luce non l'estro del regista o la soluzione formale individuale, ma in qualche modo una traccia di processi comuni che attraversano il cinema e il panorama mediale dando luogo a

una serie di nuove sfide percettive per lo spettatore che il discorso del film non sa ignorare.

La radio poi diventa più direttamente un modello per le strategie discorsive di un film che, come si diceva all'inizio, tende ad avere un andamento per più versi "radiofonico". Accanto alla meccanicità del suono, infatti, la radio non fa che portare alle estreme conseguenze quelle possibilità di sganciamento tra il suono e la sua sorgente visiva su cui si fonda anche il cinema sonoro: possibilità ora occultata e rimossa attraverso il grande "mito" del sincronismo ora esaltata nei poteri dell'acusma.

Innanzitutto, l'oralità radiofonica e soprattutto quel carattere di flusso, di palinsesto nel senso più pieno del termine, che la radio assume fin dal suo esordio, offrendosi come un rubinetto sonoro all'interno del quale solo poche voci sopravvivono a fare da guida e da riferimento, diventa il modello per una struttura narrativa del film estremamente complessa e inquietante. Il film, entro una breve cornice – il tentato suicidio e l'operazione per salvare la vita di Gaby – non solo si offre come un lungo *flashback* sulla vita della protagonista che stesa sul lettino "ricorda", ma valorizza poi ulteriormente il racconto e l'oralità. Nel film, rispetto alla simultanea potenzialità del palinsesto, la linearità cronologica è sostanzialmente rispettata; gli avvenimenti infatti sono presentati in ordine, intervallati da momenti di forti ellissi, ma disposti uno dopo l'altro così come si sono verificati. Però il suono sembra avere vita autonoma e consistenza appunto oggettuale, tipica della rivoluzione delle presenze acusmatiche. L'origine del discorso in questo film vacilla costantemente: per almeno due volte, all'interno del ricordo di Gaby narcotizzata in ospedale, le immagini appena viste vengono poi risucchiate dal racconto di qualcun altro. Il racconto del mancato incontro con Roberto (Federico Benfer), diviene infatti alla fine risultato del resoconto che Gaby stessa in passato ha fatto all'amica e madre del ragazzo Alma (Tatiana Pavlova); e più avanti il litigio tra Leonardo e il figlio Roberto che gli rimprovera la morte della madre, risulta poi la visualizzazione del racconto che lui stesso fa quando scappa in treno con Gaby⁴⁷.

Se, come lo ha definito François Truffaut, un film radiofonico per eccellenza come *Quarto potere* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1941) scompagina con i suoi resoconti orali la narrazione catturando lo spettatore in frequenti ellissi e omissioni e in ogni caso in diversi gradi di focalizzazione, qui la consistenza del racconto non è mai messa in crisi: la linearità cronologica è sostanzialmente rispettata e, pur tacendo eventi anche cruciali, le fasi dell'azione si dispongono ordinatamente l'una dopo l'altra tanto nella storia che nel discorso del film. Quello che appare chiaro è però il gioco di incastro di racconti orali e di voci che autonomamente si alternano avvicinandosi nel racconto. Senza andare oltre le complesse ripercussioni che ciò opera sul piano narrativo, quello che interessa è appunto questo carattere di oggetti sonori degli interventi. Queste voci mostrano uno statuto ambiguo, si muovono tra la zona *off* e quella *over*, tra il fuori quadro e il fuori campo più radicale; vivono dunque un potere, il potere dell'acusma in senso radicale, che si esplica immediatamente sul piano dell'immagine. Queste voci si installano letteralmente su alcune immagini, ma

ritagliano un dominio ben più esteso; non è infatti possibile dire con sicurezza fin dove si spinga il loro potere e letteralmente a quali immagini abbiano dato origine: Gaby finisce il suo racconto a Alma sull'appuntamento mancato, ma forse la sua è una confessione più lunga, che risale fino all'episodio della scuola. Il lungo *flashback* di Gabriella, come in un gioco di scatole cinesi, inizierebbe dunque, in questo caso, con il ricordo di quella conversazione sulla riva del lago. Oppure, addirittura, coinciderebbe quasi per intero con il racconto della propria vita fatto all'impresario, altro inserto, ancora più inquietante, all'interno del ricordo di Gaby.

Non interessa in questo caso la logica complessa di *mise en abyme* che governa il film, quanto lo statuto di queste voci che nel loro accavallarsi, nel loro uscire ed entrare nell'immagine mostrano l'ambigua natura e il modello radiofonico che le ha ispirate: voci che galleggiano libere sull'immagine, impossessandosene a tratti ma senza mai rimanere imbrigliate ad esse; eppure anche voci disperse in un mare di suoni, voci capaci di dare solo qualche confuso punto di riferimento, qualche minima indicazione in mezzo al magma sonoro che le circonda; suoni che hanno perso qualsiasi rilievo gerarchico, qualsiasi sorgente certa, qualsiasi funzionalità e che si offrono solo per essere goduti come oggetti.

5.2.2. Voce e canzone: tracce di musical nel cinema italiano

L'ingresso della voce segna anche il trionfo nel cinema della dimensione della canzone, come si è già visto da numerosi esempi. L'Italia rafforza questa direzione, data la sua tradizione musicale e in particolare il legame strettissimo che la canzone ha sempre intrattenuto con il cinema. Il pensiero va immediatamente al cinema napoletano che intrattiene un rapporto privilegiato con la canzone: fin dagli anni Dieci (si pensi a *Fenesta che lucive*, di Roberto Troncone nelle due versioni del 1914 e del 1925) si alimenta di motivi canori, che offrono spesso il canovaccio della trama, e li ospita al suo interno, cogliendo l'occasione per un visibile cambiamento della scrittura filmica; l'apertura a numeri e stilizzazioni narrative rivela infatti se non altro un visivo che si origina dal sonoro extra-diegetico o "non udito" di un cinema ancora sordo. E non a caso infatti si è parlato, come per prima ha fatto Giuliana Bruno, di «protomusical» per questo tipo di pellicole⁴⁸.

La tradizione italiana, e napoletana in particolare, offre tuttavia anche l'aggancio per un'altra caratteristica del musical, qualcosa di più complesso che va oltre il piano estetico e che ha a che fare con la ridefinizione dei confini dei media: così nel mondo del cinema muto si realizza ad esempio una stretta comunione d'intenti e d'interessi tra il cinema napoletano e l'editoria musicale, che trova sintesi non solo nei film e i loro legami con le case più famose, da Bixio a Bideri, ma anche nella festa di Piedigrotta che, sorta di festival canoro *ante litteram*, non manca mai di ribadire il suo legame anche con il cinema, rappresentando spesso nei suoi carri i film della stagione.

In nome del musical infatti il paesaggio mediale ritrova una convergenza e una comunione d'intenti insperata. Questo aspetto, che negli anni Trenta ha simbolica rappresentazione nella RKO americana, casa produttrice specializzata in musical che nell'antenna del suo marchio filmico ancora ricorda la sua matrice radiofonica, lascia tracce visibili anche in Italia e nelle dinamiche promozionali ivi attuate.

Pubblicità musicale: La novità assoluta e l'armonia che caratterizzano la musica e le canzoni fanno di questo film una magnifica piattaforma per un grande lancio nel campo musicale. I veicoli da sfruttare in modo specifico sono: La radio – attraverso trasmissioni di musica e di dischi: la prima si può richiedere direttamente alla Edizioni Curci di Milano, o ai suoi rappresentanti nei vari centri; i secondi si possono avere da tutti i rappresentanti Columbia. Presso ambedue le ditte il cinema troverà la più larga collaborazione per qualsiasi iniziativa pubblicitaria. Orchestre di pubblici locali – mettendo in distribuzione i vari spartiti del film. Apparecchi grammofonici installati nei cinema e negli esercizi pubblici più frequentati. I dischi incisi dalla Columbia per *Follie di Broadway 1936* sono preziose novità. La ditta Alati, rappresentante la casa Columbia a Roma, ha fra l'altro messo in distribuzione al pubblico, al cinema e in vari negozi, un buono che dà diritto a uno sconto speciale di Lire 5 sull'acquisto dei dischi in parola. Analoghi accordi possono essere presi col locale rappresentante Columbia

Code sonore: chiedete alle nostre agenzie le speciali code sonore – brani musicali del film – appositamente allestite dalla Casa e fatele passare al cinema negli intervalli della proiezione. È un'ottima reclame preventiva⁴⁹.

Se dalla metà del decennio la strategia promozionale, contando ormai su un sistema dei media collaudato, si farà aggressiva quanto questa campagna orchestrata dalla MGM nel 1936 per il lancio in Italia di *Follie di Broadway* (*Broadway Melody of 1936*, R. Del Ruth), le tracce sono già presenti nei primi anni Trenta anche nella produzione italiana e la radio diventa terreno in cui disco e cinema si incontrano in nome se non altro delle canzoni ospitate e dramatizzate dai film.

Le pubblicità sulle riviste del settore sono in questo senso illuminanti. Innanzitutto – il diritto d'autore è in fase di definizione e il concetto di "pirateria" musicale tutto da definire – la trasmissione dei dischi via radio viene totalmente programmata, non solo attraverso angoli del palinsesto riservati alla casa discografica, con tanto di marchio aziendale, come nel caso del simbolo di La voce del Padrone, visibile a fianco dei relativi orari sulle pagine della programmazione radiofonica, ma anche attraverso opportuni opuscoli; così la Homocord, casa editrice musicale lanciata dal successo di *Solo per te, Lucia*, motivo cardine del primo film sonoro italiano, annunciava regolarmente sulle pagine di «Radiocorriere» la propria programmazione radiofonica accompagnata dalle specifiche tecniche dei dischi e raccomandava: «I signori radioamatori che desiderassero avere settimanalmente i programmi delle radiotrasmissioni dei nostri dischi sono invitati a volerne fare richiesta alla nostra sede centrale la quale provvederà gratuitamente all'invio»⁵⁰.

In secondo luogo, le case discografiche, nel promuovere dalle pagine delle rivi-

ste radiofoniche gli ultimi dischi, si richiamano quando possono al cinema, riservando spesso tra le novità i «Dischi dei più recenti films sonori»⁵¹. Soprattutto, divismo dei volti e divismo delle voci tendono a presto a convergere, ed ecco che i beniamini dello schermo diventano anche protagonisti dell'industria discografica: così, ad esempio, la Dischi Columbia dedicava ampio spazio, nell'annuncio relativo, al nome e la fotografia di Elsa Merlini «idolo di tutte le folle che accorrono felici a deliziarsi della sua arte personalissima, ogni qualvolta si annuncia un suo nuovo film» e a lei si richiamava per raccomandare l'acquisto dei dischi che offrono non solo «le stesse canzoni inserite nei films da voi preferiti», ma addirittura consentono quell'ascolto ripetuto, più consapevole, quel piacere reiterato che il cinema non permette: «Ma lo spettacolo della ribalta o la visione dello schermo, sono interessanti quanto brevi. Per riviverli a vostro piacere avete un solo mezzo: Acquistare i Dischi Columbia»⁵². Con una strategia promozionale iterata, come per esempio nel caso di Umberto Melnati («signorile comico delle ribalta e dello schermo, il versatile geniale creatore di figure e di caratteri ha inciso sui dischi Columbia alcune sue felici interpretazioni filmistiche»⁵³), attraverso la canzone, dischi, radio, cinema e addirittura il teatro leggero (le riviste *Za Bum* cui certamente fanno allusione gli annunci) convivono in maniera molto forte, ricreando un tipica, per quanto "primitiva", convergenza produttiva da musical.

Il legame forte con la canzone nei film degli anni Trenta conferma la solidarietà dei media e il trasparire di formule filmiche vicine al genere musical. A una rapida e solo superficiale occhiata è evidente il debito che i film più noti degli anni Trenta intrattengono con la canzone (anche solo considerando le esecuzioni canore diegetiche) e lascia almeno intuire la quantità di voci che lo spettatore italiano di allora poté udire non solo parlare ma anche cantare: Elsa Merlini che canta *Come son felice* e *Tra il mio cervello e il cuore* (in *La segretaria privata*), De Sica naturalmente in *La canzone dei volontari* (in *Amo te sola*, M. Mattoli 1935) ma anche nei duetti con Milly, come in *Dicevo al cuore* (in *Tempo massimo*, M. Mattoli 1934), o in quelli con la Merlini in *Dammi un bacio e ti dico di sì* (in *Non ti conosco più*, N. Malasomma 1936) o ancora i terzetti Cimara, Pola, Tofano in *Bacio d'amore* (in *La telefonista*) e i quartetti Valli, Melnati, Cialente, Valenti in *Mille lire al mese* e i tormentoni come *How do you do Mister Brown* in *Due cuori felici* (B. Negroni, 1932).

Pur non negando che in molti di questi casi, trattandosi di versioni multiple, l'alleanza tra canzone e dialoghi risente dell'influsso dei modelli tedeschi di ispirazione, il cinema italiano sa andare oltre la piatta ripetizione; l'ingresso della canzone segna l'apertura a nuove forme discorsive e, se non la nascita, per lo meno la sperimentazione, all'interno del film, di modelli di genere particolare legati appunto al musical. Le osservazioni che seguono sono frutto di una verifica empirica sui film italiani degli anni Trenta, e tentano di portare in chiaro alcuni fenomeni che caratterizzano questo primo cinema sonoro, destinati in Italia a una precoce scomparsa. Anche se il cinema italiano non vedrà mai l'attestarsi di un vero e proprio genere musicale, si tratta di interventi filmici che non si limitano a ospitare più o meno pro-

mozionalmente la canzone ma vanno oltre, portando alle estreme conseguenze l'idea di un suono che crea e determina il visivo.

Obbliga innanzitutto ad andare in questa direzione il fatto che la percezione di un cambiamento a livello di forme testuali e narrative non è ignota ai più lucidi e acuti studiosi del tempo, come traspare dalle acide parole di Alberto Cecchi.

Non c'è che dire, le romanze erano divertenti e interessanti: Al Jolson ha mandato in visibilio noi che adoriamo il jazz. Ma non riuscivamo a capacitarci che per avere una canzonetta da lui dovessimo attraversare tante peripezie: e tutto il pubblico con noi sapeva che a quelle conclusioni obbligate si doveva finire, di riffa o di raffa. O non era meglio presentarci "Al Jolson nelle sue interpretazioni" una di seguito all'altra e senza tante fatiche, come in un numero di varietà?⁵⁴

A prescindere dalla contestazione di Cecchi al primo film parlato della storia del cinema, quello che è interessante è proprio il fatto che venga ravvisata una struttura particolare: un tendere al numero di tutta la storia, un andamento, per utilizzare proprio un termine della rivista, a *quadri*, che in effetti è uno dei tratti principali che spinge a parlare di tracce di musical anche in certo cinema italiano dei primi anni Trenta.

Esempio eclatante è sicuramente offerto da *La segretaria privata*, film che non a caso celebra, come si è visto, il divismo cinematografico e presto anche canoro di Elsa Merlini⁵⁵. Il film è innanzitutto intessuto di rimandi musicali molto forti, a partire dal portiere baritono (Sergio Tofano) che dirige il coro del quartiere e si chiama non a caso Otello e dalle frequenti situazioni musicali che esso offre (i dischi suonati nella pensione, il locale notturno, il coro). Nel film in più di un'occasione la musica prende parte attiva alla vicenda, conduce quasi il visivo, come nella sequenza del colloquio alla banca, dove si assiste attraverso il vetro dell'ingresso alle suppliche di Elsa (Elsa Merlini), promosse dal suono dei violini, mentre le rimostranze del portiere sono marcate dalle aggressive note dei tromboni.

Tuttavia due scene invitano a riconoscere con forza delle tracce del genere musical, si tratta di due ritorni "a casa": il rientro alla pensione la prima volta dopo aver ottenuto l'impiego e la seconda dopo la serata al locale notturno. Le scene sono anche narrativamente segnate da due diverse canzoni, *Come son felice* nel primo caso, *Tra il mio cervello e il cuore* nel secondo: due motivi non solo differenti ma che segnano i due stadi del personaggio e, particolarmente il secondo, l'innesco della storia d'amore. L'esecuzione della canzone poi non ha più nulla a che fare con il numero musicale: l'ambientazione è quella non del mondo dello spettacolo ma della "realtà" o meglio la musica entra prepotentemente nella realtà e ne fa perenne palcoscenico: così le vicine si fanno coro e la pensione diviene una serie di finestre e di ribalte cui affacciarsi e (nella seconda sequenza considerata) addirittura una sorta di schermo su cui i personaggi sono ridotti appunto a ombre, a *silhouettes* dietro le finestre. E infine tipicamente musicale è il ricco repertorio di codici cinematografici-

ci sfoggiato: i movimenti di macchina articolati e soprattutto i campi lunghissimi, mostrano una scrittura completamente piegata alle esigenze della musica e che permette di godere visivamente appieno delle *performances* canoro-musicali.

Il caso di *La segretaria privata* non è tuttavia isolato. L'anno dopo *La telefonista* riprende, e porta per certi versi a compimento, procedimenti molto simili se non quasi citazioni che riflettono il modello tedesco cui i due film si ispirano ma anche la voglia tutta italiana di porsi su quelle tracce e saggiarne i modelli⁵⁶. Anche qui ritorna lo stesso repertorio di luoghi e figure del film precedente: di nuovo Sergio Tofano sempre nei panni di un petulante tenore, di nuovo l'incursione nel mondo del night club e anche in questo caso l'omaggio alla voce esaltata dal ricco repertorio di motivi musicali: *Da quell'istante* (cantato dalla zigana al tabarin) e *Bacio d'amore* (riproposto più volte nel corso del film). Le aperture al musical si fanno tuttavia più esplicite.

L'incipit, infatti, è una vera e propria scena da musical o un quadro da rivista come avrebbe detto Alberto Cecchi: le telefoniste cantano lavorando e le strofe della canzone sono rappresentate dagli interventi degli abbonati telefonici che tentano di entrare in comunicazione e parlano, in alcuni casi quasi cantano, in modo molto ritmato e addirittura in rima. Una scena pressoché analoga poi si ripeterà verso la parte finale del film, quando Clara (Isa Pola) muoverà qualche passo di danza tra le centraliniste. Dunque la musica penetra completamente il mondo del film, la canzone si sostituisce e nello stesso tempo costituisce la diegesi e si prolunga poi ad abitare anche l'extradiegesi (la musica continua a risuonare nello spazio *over* anche nella successiva scena, in cui la telefonista è chiamata dal direttore). Il legame di tutto questo con la canzone è esibito con chiarezza nel film; *La telefonista* è infatti una continua riflessione sulla voce meccanica e sul suo statuto particolare, a partire da quella voce telefonica di Isa Pola così spesso ascoltata all'apparecchio ma che Tofano non è poi in grado di riconoscere nella realtà. La pellicola infatti allude continuamente a voci meccaniche (non solo il telefono, ma il disco, la radio spesso invocata e infine i telefoni interni del locale notturno), prende continuamente posizione nei confronti di esse («Tu pensi alla tua voce e basta» accusa la moglie del tenore; «Si ricordi che non desidero più sentire la sua voce», minaccia Cimara) e infine sfiora in un finale quasi muto, una sorta di condanna del suono o per lo meno di riappropriazione estrema della dimensione del silenzio: il dialogo d'amore tra la ragazza e il direttore, infatti, si svolge dietro i vetri della porta di casa e sulla voce trionfano infine le loro immagini.

Il film invita tuttavia anche a spingersi oltre: in *La telefonista* infatti emerge perfettamente la «*musical's fundamental dualistic structure*»⁵⁷, quella struttura polemica che Rick Altman pone come fondante per la commedia musicale cinematografica che ha origine dal dualismo sessuale che oppone l'uomo alla donna e di qui si sposta a investire vari aspetti. Non molto diversamente dal genere musical americano, anche il film di Malasomma funziona per continue opposizioni, sia tematiche (l'opposizione ricco/povero ma anche ricchezza/amore che separa il mondo degli

uomini dalle donne, ma anche quella tra giorno e notte, spazio del lavoro e dello svago, ecc.), che narrative (il tipico gioco di coppie incrociate, l'opposizione anche visiva del *setting* tra night club e ufficio), e infine apertamente discorsive, come in quell'inquadratura dall'alto sulle coppie che ballano che supplisce alla scarsa coreografia con una articolatissima scenografia, rappresentata da un pavimento a scacchiere. Anche nel film italiano si ritrovano quei tipici procedimenti di montaggio, alternati e paralleli, che fanno sì che «*the spectator must sense the eventual lovers as a couple even when they are not together, even before they have met*»⁵⁸, e che qui in particolare giocano la carta dell'ambiguità divertendosi, con la scusa delle telefonate, a comporre fino alla fine "sotto gli occhi dello spettatore" le coppie più improbabili. Un procedimento che si trova già in *La segretaria privata*, dove la coppia Elsa Merlini – Nino Besozzi si compone, anche prima del finale, attraverso il montaggio parallelo che mostra Elsa, felice della bella serata trascorsa, cantare *Tra il mio cervello e il cuore* e il direttore sorridere e quasi sanzionare la sua *performance*.

La presenza del musical va dunque oltre il piano della canzone e, in film comunque densi di musica, si trovano però momenti in cui essa da semplice commento diventa vero e proprio principio narrativo. È il caso di *Rubacuori*, film interamente italiano, non derivato da modelli tedeschi che rivela dunque perfettamente assimilata ma anche originalmente rielaborata la sintassi protomusicale dell'opere tedesca mediata dalle tante versioni multiple. Nel film di Brignone la sequenza del tabarin è completamente organizzata e scandita da scene musicali in cui, tra l'altro, compare anche l'elemento decisivo di una reale musica in azione, ossia la danza. La dimensione musicale, infatti, ritaglia la storia in quattro parti, scandite da qualità sonore e azioni specifiche: il ballo a coppie e l'arrivo del banchiere al night club; il numero delle ballerine di fila e il corteggiamento di sguardi tra Giovanni Marchi (Armando Falconi) e Ilka Benner (Mary Kid), la moglie del boxeur; la canzone *Rubacuori* e il *ménage à trois* tra il banchiere, la cantante e la moglie di Battling Joe; e infine nuovamente il ballo a coppie con il furto ai danni della signora⁵⁹. Individuare la presenza di un vero e proprio musical sarebbe illusorio, tuttavia anche in questo caso emergono in superficie delle tracce e dei tentativi di sperimentazione sonora e vocale che portano all'installarsi di strategie tipiche del genere musical. Innanzitutto, si è visto il modo in cui la musica ritaglia l'azione, che non è mai esterno ma è funzionale alla vicenda narrata: così, con una tipica strategia da musical, la sequenza ostenta una forte circolarità (racchiusa tra due scene di ballo di coppia) che tende a isolare e dare compattezza al numero all'interno della narrazione filmica; la musica diventa poi direttamente strumento d'azione come emerge emblematicamente nella canzone che Dolly (Grazia Del Rio) canta al banchiere, colpendolo con una serie di frasi che tentano di bloccare il suo corteggiamento con la rivale. Soprattutto, è proprio la sintassi o meglio quasi la retorica del musical ad affacciarsi: la prima scena, ad esempio, inizia con un piano sequenza che si incarna poi in soggettiva (un cliente che dalla balconata del guardaroba guarda in sala) e poi si tuffa giù nel salone con un movimento a *dolly*: un procedimento di "immersione" e una

improvvisa spettacolarità dei movimenti che segnano subito l'ingresso, letteralmente, in un nuovo mondo: quello del tabarin ma anche, a livello discorsivo, quello del musical. Certo, a differenza del musical vero e proprio l'elemento musicale mantiene una sua separatezza rispetto al piano della storia: si esplica anche grazie all'"alibi" del mondo altro del night club e l'inserito canoro mantiene spesso il carattere di numero "ospitato" (come qui con l'esibizione della Del Rio, racchiusa tra l'abbassamento delle luci e il silenzio da un lato e gli applausi dall'altro). Tuttavia è un elemento musicale che non lascia inalterato il tessuto del film, modificando a tratti la sua scrittura e infiltrandosi più a fondo nella diegesi.

La segretaria privata e *Rubacuori*, proprio i due film che nel 1931 sanciscono ormai l'attestarsi della più tipica commedia italiana – e ne segnano anche le plurime influenze con l'impatto del modello dell'operetta tedesca da un lato, dall'altro della tradizione più autoctona e radicata nello spettacolo italiano, visto il soggetto di Dino Falconi e Gino Rocca creato su misura per Armando Falconi – è come se conservassero al loro interno anche germi di un indirizzo diverso, rimasto solo allo stadio potenziale, quello non verso i moduli della commedia bensì verso il musical. Il cinema italiano è ricco di altri esempi in questo senso, da *L'uomo che sorride* a *Mille lire al mese* fino a *Ecco la radio!*. Sono tutti casi che costringono se non altro a una riconsiderazione dei confini che la commedia da sempre condivide con il musical e alla loro potenziale labilità, soprattutto in questo primo periodo di sperimentazione sonora e vocale. Una precarietà di limiti che si riflette in molta critica dell'epoca, dove non ci si spinge a parlare dei generi nei termini attuali ma spessissimo ricorre la tripartizione sonoro, parlato e cantato: categorie in cui, come si vede, il principio di pertinenza è offerto solo dal suono e in cui dunque anche un melodramma come *Non ti scordar di me* e una commedia come *Tempo massimo* possono finire sotto la stessa etichetta.

Il cinema italiano degli anni Trenta presenta "residui" frequenti di musical nei suoi primi film, tracce di alcune delle particolari configurazioni tipiche del genere presenti a livello semantico, sintattico e pragmatico, determinate se non altro dal peso un po' anomalo dato all'elemento musicale. Se non la nascita del genere musicale, questi fenomeni obbligano tuttavia a rimettere in discussione almeno i generi del cinema italiano e il loro configurarsi in funzione del diverso peso dato naturalmente all'elemento parlato che «sta invadendo lo spazio cinematografico, operando così anche uno spostamento importante dei codici rappresentativi e narrativi»⁶⁰.

5.3. *Potenza della voce*

La voce, dunque, segna forse più ancora che gli altri elementi sonori, l'ingresso di una nuova rivoluzionaria dimensione che sovverte da un lato la consistenza stessa del mondo delle immagini, dall'altro lo spazio stesso dell'ascolto dello spettatore. A partire sicuramente dagli spunti offerti da risorse radiofoniche, tra tutte la fi-

gura dello *speaker*, il film italiano riflette in profondità sulle potenzialità e le sfide percettive offerte dalla voce.

La voce, tuttavia, segna anche ancora una volta il confronto e la convergenza tra il cinema e gli altri media. Essa intrattiene un rapporto molto particolare con i media che ne fondano in questo periodo la fortuna e la trasformazione: radio, disco e film sonoro inaugurano il fenomeno del divismo delle voci e della fonogenia accanto agli analoghi fenomeni visivi sperimentati da tempo.

È in questo ambito che si impone il potere della canzone, da un lato con la sua qualità sonora, data dall'incrocio tra musica e voce e l'esaltazione della pura vocalità, dall'altro nell'offrire con la sua stessa struttura modelli per nuove forme narrative e prima ancora di comunicazione. Che assuma le vesti di una vera e propria drammaturgia, sul modello della sceneggiata, o che semplicemente imponga il carattere di quadro (o meglio di fonoquadro) legittimato dalla chiusura del suo testo, l'incontro della canzone con il cinema italiano degli anni Trenta non lascia immutato il discorso del film.

Infine non andrebbe trascurata la connessione tra voce e memoria: dai comunicati di Badoglio alle voci indimenticabili di Vittorio De Sica, il cinema sonoro dei primi anni viene vissuto – così come la radio che creava quello che Eugenio Giovannetti chiamava lo «storiografo elettrico»⁶¹ e la discografia che in quegli anni iniziava a raccogliere le voci “dei grandi” – anche come luogo della memoria e della vittoria sul tempo delle fuggevoli note acustiche. Basti pensare al già citato *La signora di tutti*: la radiofonicità del film emerge, infatti, anche nel fatto che ciò cui lo spettatore (o meglio l'ascoltatore) assiste è non tanto il racconto di un morto, modello che diverrà un classico nel cinema sonoro da *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, B. Wilder, 1950) a *American Beauty* (*id.*, S. Mendes, 1999), ma la registrazione di una voce di cui non si vedrà più il volto, il suono di un racconto di chi ha cessato di esistere, trattenuto nella radio e nei dischi. In fondo, appunto, un film che celebra radio e cinema insieme, in grado di dare vita eterna alle ombre e ora anche ai suoni. Non si può allora non accennare almeno, sempre nell'ottica delle voci meccaniche, al carattere, verrebbe voglia di dire, di archivi sonori che i media raggiungono o cui aspirano in questo periodo: come per certi versi il cinema delle origini («nuovi reporter mondiali» chiama Giovannetti questi cacciatori di suoni)⁶², il film sonoro torna ad avere anche un carattere di conservazione, di fissaggio, di memoria dei suoni, di traccia acustica della realtà, che condivide con molti nuovi media acustici: la radio ossessionata all'epoca, paradossalmente, dal superamento della diretta, ma anche il disco, come testimoniano i criteri e gli obbiettivi della recente Discoteca di stato. Questa, infatti, da un lato nasceva nel 1924 con la raccolta “La Parola dei Grandi” attorno ai protagonisti della Grande Guerra, e non a caso attraverso il cantante di *café chantant* e l'ex futurista Rodolfo De Angelis; dall'altro nel 1928 affidava la direzione a un etnologo, Gavino Gabriel, puntando ormai decisa sull'idea di una corrispondenza in qualche modo tra la storia della realtà e la storia delle voci e sul grande mito di un “museo sonoro”⁶³. E infine anche la stessa industria del fo-

nografo non è estranea a questi aspetti: «La voce dolce e carezzevole del vostro bimbo piena di curiose, ingenue espressioni si modificherà col tempo. Con un procedimento semplicissimo voi potrete fissarla sul disco», molti annunci pubblicitari dell'epoca parlano in questi termini del disco e lo assimilano addirittura, come in questo caso, esplicitamente a un «ricordo parlante»⁶⁴. Anche il cinema contribuisce non poco alla memoria e la conservazione di voci altrettanto grandi o emotivamente importanti.

Infine l'attenzione alla dimensione orale riporta in luce un aspetto che qui si è volutamente trascurato ma che merita almeno un cenno: il dialetto, che attraversa a tratti il cinema italiano del periodo (e che non poco peso aveva nel varietà radiofonico dell'epoca). Non è questa la sede per entrare nel merito di un versante complesso che a varie riprese investe il cinema e che ha a che fare con dimensione industriale e culturale allo stesso tempo. Sottolineo che la presenza sparuta ma visibile del dialetto nei film italiani degli anni Trenta, da un lato, costituisce il caso eclatante di piena e totale apertura al parlato, anzi – come sosteneva Alessandro Blasetti che dagli accenti napoletani di *La tavola dei poveri* alle forti inflessioni di *1860* (1934), concesse ampio margine a questo fenomeno – a «torrenti di chiacchiere, torre di Babele politica»⁶⁵; pur esaltando la fonetica e gli aspetti più sonori del linguaggio, esso infatti riporta prepotentemente in primo piano come primaria la questione della comprensibilità e la dimensione semantica. Dall'altro lato tuttavia, dotato di una grana particolarmente forte, spesso impastato con il corpo e lo schermo, come appunto nei sicilianismi di *1860*, il dialetto facilita un'illusione, poco italiana si è visto, di solidarietà tra immagine e suono e di naturalismo della riproduzione sonora. La prassi del doppiaggio di fatto porterà sempre più verso un linguaggio standardizzato, vicino si è detto ai toni oggettivi e distesi dello *speaker* radiofonico; bisognerà aspettare gli anni Cinquanta con la loro nuova iniezione di popolarità per udire nuovamente delle voci fortemente marcate da grana dialettale, tanto nei sicilianismi delle voci radiofoniche di un Sandro Paternostro quanto nel milanese di Dario Fo, così come, tra cinema e radio, nel romanesco di Alberto Sordi.

NOTE

¹ Le citazioni sono tratte rispettivamente da A. G. BRAGAGLIA, *Il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 36; A. CECCHI, *Il cantante di jazz*, «L'Italia letteraria», 28 aprile 1929 ora in *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, a cura di A. TINTERRI, Sellerio, Palermo, 1989, pp. 37-39; cit. da p. 39; G. MIRACOLA, *Il film sonoro*, «Comoedia», XI, 7, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 21-22; cit. da p. 21; L. FERRERO, *La voce al cinematografo*, «Comoedia», XI, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, p. 16.

² ANON., *Trasmissioni da Pallanza, dalla Fiera di Milano, dal "Lirico" e da S. Siro*, «Radiorario», IV, 23, 3 giugno 1928, p. 1. Le osservazioni fanno riferimento alla trasmissione pubblica del messaggio ai combattenti italiani del Maresciallo Cadorna la sera del 24 maggio 1928.

³ E. GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, Milano, Sandron, 1930, p. 183.

⁴ E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 27-29, mio corsivo.

⁵ *Ivi*, pp. 76-77.

⁶ G. TELESIO, *Parlare alla radio*, «Radiocorriere», VII, 52, 26 dicembre-2 gennaio 1931, p. 18.

⁷ Penso naturalmente al KRACAUER di *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1947, tr. it. *Da Caligari a Hitler*, a cura di L. QUARESIMA, Torino, Lindau, 2001.

⁸ ANON., *Maria Luisa Boncompagni*, «Radiorario», I, 24, 27 ottobre 1925, p. 3.

⁹ ANON., *Il discorso di Mussolini sulla "battaglia del grano" ascoltato per radio in tutto Italia*, «Radiorario», II, 42, 16 ottobre 1926, p. 1.

¹⁰ Gold (Vittorio De Sica), stanco della sua vita di milionario, abbandona a nuoto il sontuoso panfilo in cui è a bordo con alcuni ricchi amici e decide di nascondere la sua identità e di fingersi un mendicante, destinando un milione a chi sarà disinteressatamente generoso nei suoi confronti. A dare rinvio alla cosa ci pensa il mendicante Blim (Luigi Almirante) che ha assunto i suoi vestiti e che, parlando con i giornalisti, scatena una vera e propria caccia al milionario tra i barboni della città, in un'ipocrita gara di carità che comprende una giornata e un pranzo gratis al circo gestito da un furbo impresario (Franco Coop). Gold nel frattempo avrà ritrovato tuttavia la gioia per la vita, grazie all'amore di Anna (Assia Noris), una bella ragazza, *soubrette* nel circo, che ignara della sua reale identità lo aiuterà e gli troverà un lavoro fino al riconoscimento e al fidanzamento finale con ritorno sul panfilo.

¹¹ Per il ruolo della radio nel film si rimanda all'analisi in § 7.2.2.

¹² Basti pensare al fatto che in tutte le scene ambientate nella redazione giornalistica in cui si muove Blim e in cui scatta la ricerca del milionario, anche quando non è in atto il collegamento radiofonico, appare chiaramente il microfono appoggiato di fianco a una parete.

¹³ L'incontro tra Gold e Anna è dominato dalla fuga di Bob, il cane della ragazza, importante attrazione del circo a causa della sua capacità di contare, facendo le somme e abbaianone il risultato; Gold a più riprese l'aiuta nell'inseguimento del cane, distratto dai numeri delle pettorine di alcuni ciclisti in volata. Il cane si farà infine vivo quando i due minacciano di essere multati da un poliziotto che ha frainteso la loro conversazione ritenendola oltraggiosa del pudore e pronuncia la frase «Dieci [franchi di multa] e dieci». Gold e Anna allora correranno per il parco gridando a ripetizione la stessa frase e causando la fuga di molte coppie clandestine appartate nei più diversi angoli e ritrovando infine anche Bob. Il cane, catturato dall'accalappiacani, sarà liberato da Gold che, fermato dalla polizia, verrà rapidamente rilasciato grazie all'ipocrita ondata caritatevole che si è impadronita della città.

¹⁴ *Inchiesta sulla radio*, «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437; in part. pp. 413-416; ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit.

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Anglo-American Newspaper Service», giugno 1929, ora in *Pirandello e il cinema*, a cura di F. CALLARI, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125.

¹⁶ *Buoni per un giorno. Soggetto per film di Cesare Zavattini e Giacì Mondaini*, «Quadrivio», XII, 48, 19 agosto 1934, pp. 3-4, cit. da p. 3. Cfr. *I dolori di un giovane saggista*, Intervista a Zavattini a cura di R. MASTO, «Cinema», XIV, 4, 25 agosto 1936, pp. 152-153.

¹⁷ Non a caso tra le poche gag conservate dal film figura quella del «cucù» erotico-affettuoso tra il direttore del giornale (Vinicio Sofia) e la sua amante (Bebi Nucci), che colto per caso da Blim e in-

interpretato in senso letterale, scatenerà un gioco a nascondino collettivo con conseguente inseguimento comico finale.

¹⁸ Si riprende qui la definizione che Kristin THOMPSON, introduce per tutti quegli effetti sonori di contrappunto che non siano di immediata derivazione sovietica, come per esempio nel cinema di René Clair, (*Early Sound Counterpoint*, in *Cinema / Sound*, a cura di R. ALTMAN, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 115-140).

¹⁹ Si pensi al potere seduttivo della voce in film come *M il mostro di Düsseldorf* (M. F. Lang, 1930) o *Il testamento del dottor Mabuse* (*Das Testament der Dr. Mabuse*, F. Lang, 1933).

²⁰ Valga per tutti il famoso *incipit* di *Mancia competente* (*Trouble in Paradise*, E. Lubitsch, 1932) emblema, per la sua colonna sonora, di un flusso che accompagna intersecando il visivo, ironicamente ma mai artificiosamente, e *La follia della metropoli* (*American Madness*, F. Capra, 1932) per il potere delle sue voci e il suo legame “radiofonico” con l’informazione.

²¹ PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., p. 122.

²² E. CECCHI, *Camerini*, «Tutto», 18 marzo 1939, 12, ora in *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Chaplin*, a cura di F. BOLZONI, Roma, CSC, 1995, pp. 170-172, cit. da p. 172.

²³ Giovanni Bertani (Camillo Pilotto), che ha da tempo lasciato l’Italia per far fortuna, gestisce un albergo a Gibuti, da dove transita gente di ogni tipo e si organizza ogni tipo di traffico più o meno lecito, compreso il contrabbando di armi agli etiopi. Qui lo raggiunge da Genova la notizia della morte della donna che aveva abbandonato e la sua estrema richiesta affinché si metta in contatto con il figlio naturale Enrico (Roberto Villa) che presta opera di volontario in Africa Orientale. Bertani si reca dunque al cantiere, in prima linea nella guerra italo-abissina, dove il figlio lavora come radiotelegrafista. Quando lo incontra gli offre di tornare con sé a Gibuti e di aiutarlo nella sua florida impresa, ma il ragazzo, intuiti i giri loschi del padre, lo respinge, ferito dal suo scarso patriottismo e dalla sua indifferenza. Quando Enrico resta gravemente ferito durante un feroce attacco al campo, il padre, sconvolto, decide di riscattarsi: la carovana che trasporta le munizioni nemiche, che lui stesso ha rifornito, può essere fermata solo con un gesto estremo e così Giovanni Bertani si immola al grido di «Italia, Italia!» facendo saltare il deposito delle munizioni e con il suo sacrificio facilita la vittoria italiana e si redime agli occhi del figlio guarito.

²⁴ S. G. GERMANI, *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 74.

²⁵ G. ISOLA, *L’ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 347.

²⁶ Il film infatti inizia con la ricerca di una persona sensibile tra i marinai in partenza per Gibuti che comunichi la notizia della morte della donna e le informazioni sul figlio soldato al proprietario dell’albergo e segue poi la partenza della nave; dopo la citata scena all’hotel, con molti rimandi narrativi e figurativi al genere spionistico, il film inserisce delle scene di battaglia direttamente dal fronte. Sulla lavorazione del film, il vasto impiego di truppe effettive e il ricorso ad attori non professionisti, si veda in particolare: G. V. S. [SAMPIERI], *Africa, film record della cinematografia imperiale*, «Cinema Illustrazione», 5 agosto 1936; M. CAMERINI, *Sbarco a Massaua*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936; M. SOLDATI, *Primo ricordo dei nostri film in Africa Orientale*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936.

²⁷ In una delle ultime sequenze, il cantiere è stato attaccato ed Enrico è stato colpito. Il padre assiste inerme alla sua agonia – maturando la propria conversione patriottica – mentre i soldati presenti cercano soccorso via radio e attraverso questo mezzo ottengono infine le indicazioni per operare il soldato ferito e salvargli la vita.

²⁸ ISOLA, *L’ha scritto la radio*, cit., p. 350.

²⁹ Dongiovanni un po’ attempato, il direttore di banca Giovanni Marchi (Armando Falconi) passa le sue serate al tabarin, incurante della moglie e corteggiando Dolly (Grazia Del Rio) un’avvenente *soubrette* che trama alle sue spalle. In una di queste sere, infatti, il fidanzato (Alfredo Martinelli) e complice della ragazza ruba un gioiello prezioso alla moglie (Mary Kid) del famoso pugile Battling Joe (Egon Stief) appena giunto in città per un incontro, ma per sfuggire i controlli della polizia lo mette nelle tasche del dongiovanni che stava corteggiando la bella ragazza. Tornato a casa, Marchi sarà ben contento di avere una scusa per rivedere la donna ma a causa della sua sfacciataggine dovrà fronteg-

giare l'ira del boxeur, la gelosia della moglie (Tina Lattanzi) che, trovando il gioiello deciderà di farla pagare al marito, e infine anche l'equivocato furto con la giustizia. Dopo un forte litigio i due coniugi si riconcilieranno ma il dongiovanni non sembrerà aver infine perso il suo vizio.

³⁰ R. MATARAZZO, *Rubacuori*, «L'Italia letteraria», 19 aprile 1931, p. 5.

³¹ A. PAPA, *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida, 1978, vol. 2, p. 5. Per la precisione da 440.159 abbonamenti nel 1934 si passa a 530.716 nel 1935, cfr. AA.VV., *L'industria nell'Italia fascista*, s.a., Roma, 1939, p. 636.

³² L. SOLAROLI, *Possibilità estetiche del fonofilm*, «Cinematografo», III, 11, 26 maggio 1929, p. 9, mio corsivo.

³³ ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 28.

³⁴ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 177.

³⁵ *Ivi*, p. 176.

³⁶ *Ivi*, p. 168.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ [«Il concerto pubblico, da quando esiste, è in effetti una sorta di specchio degli ascoltatori. Non è solamente il luogo per udire delle opere. È anche un teatro dove il pubblico si osserva. Lui stesso. È uno spazio dove si va a guardare coloro che ascoltano. Dove si va per veder ascoltare, se non addirittura per ascoltare ascoltare»]; P. SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 137.

³⁹ P. ZUMTHOR, *Prefazione a C. BOLOGNA, Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. VII.

⁴⁰ Il film inizia con il tentato suicidio di Gabriella, la diva Gaby Doriot (Isa Miranda); mentre i medici tentano di salvarla, la donna narcotizzata inizia a ricordare la sua vita. Dopo l'espulsione da scuola, dovuta al suicidio di un professore invaghito della ragazza, la vita di Gabriella è dominata dall'incontro con la famiglia Nanni: il coetaneo Roberto (Federico Benfer), innamorato impacciato, la madre Alma (Tatiana Pavlova), costretta su una sedia a rotelle e a cui la ragazza fa da dama di compagnia, e il marito Leonardo (Memo Benassi) completamente ammaliato dalla giovane donna con la quale, in seguito alla morte della moglie per un tragico incidente, scapperà. Il rimorso tuttavia porterà Gabriella ad abbandonare l'uomo per provare a farsi una vita propria, proprio poco prima che costui in grave crisi finanziaria venga arrestato. Gabriella, rifugiata in Francia, diventa la famosa diva; la morte di Leonardo Nanni, appena uscito di prigione e travolto davanti al cinema in cui è presentato in anteprima il film *La signora di tutti*, che vede Gaby protagonista, origina tuttavia un grande scandalo. Sola, dopo aver verificato l'impossibilità di una nuova vita con Roberto Nanni, che ha sposato e messo su famiglia con sua sorella Anna (Nelly Corradi), Gaby decide infine di farla finita. L'ultima scena riporta al presente, dove ha fine l'operazione chirurgica e i medici decretano la morte della donna.

⁴¹ Sull'impotenza discorsiva femminile nel cinema classico hollywoodiano vd. K. SILVERMAN, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988; A. LAWRENCE, *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1991.

⁴² M. OPHULS, *Spiel im Dasein*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, 1959, tr. it. *Gioco la vita*, Milano, Bompiani, 1997, p. 150.

⁴³ S. GOTTA, *L'almanacco di Gotta*, Milano, Mondadori, 1958, p. 192.

⁴⁴ Per gli aspetti promozionali del film e la convergenza che crea tra cinema, industria discografica e editoria, vd. § 6.2.1.

⁴⁵ Sull'immagine iniziale, con la citata apertura a iris sul disco che suona la canzone *La signora di tutti*, si odono off una serie di numeri che si scopre poi essere le cifre del compenso proposto dal produttore e quello preteso dall'impresario per il nuovo film di Gaby. L'ultima immagine del film invece è rappresentata dall'interruzione del movimento delle rotative che stanno stampando i manifesti della diva dopo l'annuncio della sua morte.

⁴⁶ OPHULS, *Gioco la vita*, cit., p. 151.

⁴⁷ La particolarità di questi due casi, rispetto ad altri racconti presenti nel film, è che qui sulle ul-

time immagini inizia un commento in voce *over* che si trasforma, nell'inquadratura successiva (scena remota per luogo e tempo), in dialogo sincrono tra l'autore del commento e un altro personaggio.

⁴⁸ G. BRUNO, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993, tr. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995, in part. pp. 106-110.

⁴⁹ Guida Reclame MGM *Follie di Broadway 1936*.

⁵⁰ Annuncio pubblicitario *Dischi Homocord*, «Radiocorriere», VII, 8, 21-28 febbraio, p. 4.

⁵¹ Annuncio pubblicitario *La voce del Padrone. Le novità del mese*, «Radiocorriere», VII, 8, 21-28 febbraio 1931, p. 3.

⁵² Annuncio pubblicitario *Dischi Columbia. Elsa Merlini*, «Comoedia», XVI, 3, 15 marzo-15 aprile 1934, p. 35.

⁵³ Annuncio pubblicitario *Dischi Columbia. Umberto Melnati*, «Comoedia», XVI, 4, 15 aprile-15 maggio 1934, p. 39.

⁵⁴ CECCHI, *Il cantante di jazz*, cit., p. 38.

⁵⁵ Va ricordato che il film è il rifacimento del film girato in versione multipla francese, *Dactylo* (1931), e tedesca, *Die Privat Sekretärin* (W. Thiele, 1931), da Wilhelm Thiele a sua volta tratto da un fortunato romanzo messo in scena in forma di operetta dall'autore Stefan Bekaffi Jr. *La segretaria privata* dunque conferma il legame di questi protomusical con il cinema coevo tedesco che, forte della tradizione dell'operetta, si esprimerà in un genere musicale autoctono, tuttavia gli ingredienti – e l'ironia – come si vedrà sono specificamente italiani. Andrebbe certo approfondito il fatto che le versioni multiple di maggior successo in Italia (*La segretaria privata*, *Due cuori felici*) sono legate alle canzoni originali e riadattate scritte da Pal Abraham, famoso compositore austriaco di operette. Il film narra le vicende della giovane segretaria Elsa Lorenzi (Elsa Merlini), giunta a Roma in cerca di lavoro e piena di sogni e speranze, che si scontra con la realtà della grande città. Trovato impiego presso una banca, anche grazie alle simpatie che suscita nell'uscire Otello (Sergio Tofano), deve tuttavia fronteggiare le ritorsioni del capo del personale (Cesare Zoppetti), irato per aver visto respinte le proprie avances. Trattenutasi a finire un lavoro fino a tardi, conosce, ignorandone l'identità, Roberto Berri (Nino Besozzi), il giovane direttore della banca in cui lavora. I due passano un'allegria serata insieme nel locale dove Otello dirige una corale, e si sentono attratti l'uno dall'altra. Scoperta il giorno dopo l'identità del giovane, Elsa lo schiaffeggia e si licenzia e, corsa alla pensione dove alloggia, decide di far ritorno a casa. Colpito dal gesto e dalla serietà della ragazza il direttore la seguirà, fermandola e dichiarandole il suo amore.

⁵⁶ Anche in questo caso si tratta del rifacimento di un film e di un'operetta tedesca, *Fräulein-falsch verbunden* (E.W. Emo), sempre del 1932 con Magda Schneider. Clara (Isa Pola), una giovane ragazza orfana, trova impiego presso un centralino telefonico, dove si scontra con l'arcigna capoturno, pronta a rilevare ogni minimo errore, ma trova l'appoggio delle colleghe e di Gedeone (Giovanni Grasso jr.), il generoso cuoco della mensa aziendale. La ragazza decide di uscire la sera con il tenore Battigo (Sergio Tofano), in realtà sposato, di cui ha subito le avances per telefono nel corso del suo lavoro. L'appuntamento è in un tabarin dove i tavoli sono collegati da telefoni e qui, per una serie di scambi di persona, crede che il tenore sia un uomo (Luigi Cimara) che in realtà è il suo direttore, mentre Battigo la scambierà con un'isterica *mannequin* (Mimi Aylmer). La serata scatenerà una catena di equivoci e la disperazione della telefonista convinta che l'uomo con cui ha passato la serata è sposato; alla fine Gedeone chiarirà tutto e la bella telefonista e il direttore potranno dichiararsi il reciproco amore.

⁵⁷ R. ALTMAN, *The American Film Musical*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 1987, p. 28.

⁵⁸ «lo spettatore deve percepire gli eventuali amanti come una coppia anche quando non sono insieme, anche prima che si incontrino»; *ivi*, p. 28.

⁵⁹ La sequenza vede nell'unità di luogo del tabarin incrociarsi i destini del pugile con la sua ingoiellata fidanzata, il rubacuori fedifrago alla ricerca di costanti avventure, e la *soubrette* con il losco amante in cerca di ingenui da aggirare e pronti a sfruttare l'occasione per arricchirsi magari con un furto.

⁶⁰ M. MARIE, *Commedia musicale*, in AA.VV, *Attraverso il cinema*, Milano, Longanesi, 1978, pp. 44-51 (edizione italiana a cura di A. COSTA di *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1975).

⁶¹ GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit., p. 183.

⁶² *Ivi*, p. 161.

⁶³ È l'iniziativa attribuita nel 1931 dal «Giornale della radio» al prof. Wilhelm Doegen di Berlino in procinto di fondare un archivio con le voci accompagnate da fotografie e, dove possibile, film sonori delle personalità più in vista; «Giornale della radio», I, 10, 29 novembre-6 dicembre 1931, p. 1.

⁶⁴ Annuncio pubblicitario *Radiogrammofono autoincisore La Voce del padrone*, «Teatro per tutti», II, 9, 15 ottobre 1931.

⁶⁵ A. BLASETTI, *Confidenze di Blasetti*, «La Stampa», 23 maggio 1933, ora in *Il cinema che ho vissuto*, a cura di F. PRONO, Bari, Dedalo, 1982, pp. 218-219; cit. da p. 219.

PARTE TERZA

LA VOCE E IL SUO DOPPIO

L'approfondimento della riflessione teorica e della prassi filmica attorno alla natura e allo statuto del suono riprodotto, e in particolare della voce meccanica, proietta quasi immediatamente il cinema italiano degli anni Trenta non solo in direzione del doppiaggio, che effettivamente nasce e si sviluppa in questi anni, ma anche della postsincronizzazione, che diverrà una caratteristica precipua del cinema italiano già a partire dal neorealismo. Appare infatti immediatamente chiaro che le paure e le condanne per quello "sdoppiamento" dell'attore doppiato, che ad esempio Alexandre Arnoux sintetizzava nell'immagine di un *individu brisé*¹, un corpo spezzato tra voce e volto, nel contesto della riflessione italiana sulla voce disincarnata o sulle parole che non aderiscono alle ombre, tanto per citare alcune delle posizioni più celebri, così come nelle situazioni di sganciamento, di camuffamento o di sostituzione delle voci spesso esibite dalla prassi filmica, appaiono di fatto tautologiche. Il doppiaggio dovette sembrare come l'esemplificazione finale di quella frattura tra schermo e altoparlante, che impediva comunque al corpo dell'attore di ritrovare un'unità organica.

Con il suo solito spirito pungente Alberto Cecchi annunciava:

con il tempo la tecnica raggiungerà la perfezione e non accadrà più di dover vedere bellissime e soavissime donne aprir bocca e farci sentire orribili voci di gallinacce. Il sincronismo è già da ora perfetto: non dubitiamo che prima o poi non diventi perfetta anche la dizione².

La consapevolezza del fatto che le voci e i volti al cinema sono radicalmente separati e che le parole e le labbra nel film vivono su meccanismi di sincronizzazione è dunque totale, e nelle parole di Cecchi pare già sottinteso che là dove non riuscirà la dizione potrà forse supplire e intervenire il doppiaggio, lo scambio con una voce perfetta. Non interessa infatti il doppiaggio in senso stretto, ossia l'adattamento e traduzione che a partire dagli anni Trenta inizia ad essere riservata ai film stranieri, ma quell'intervento sull'"unità" audiovisiva, quella manipolazione sulla voce e sul volto che sembra in qualche modo endemica nel cinema italiano e che pone una modalità d'ascolto consapevole del carattere eterogeneo di suoni e immagini e costruì-

sce uno spettatore complice ma anche smaliziato nell'agganciare le voci ai volti, abituato a *sonorizzare* il film con le tracce sonore provenienti dall'altoparlante e avvezzo a "dialogare" con il *Voice System* amplificato dal paesaggio mediale. Se il doppiaggio appare in linea teorica condannato è soprattutto per la posizione invalsa alla fine degli anni Trenta, ormai dominata da preoccupazioni di carattere artistico (il mito dell'opera originale) e promozionali nei confronti dei film nazionali (costretti a rivaleggiare con i doppiati americani). Tuttavia nei primi anni Trenta il doppiaggio non sembra ancora legato alla sola questione dei film stranieri né solo un intervento arbitrario dell'industria, ma, associato spesso al *playback*, appare come un aspetto del cinema sonoro, una possibilità espressiva che si radica sempre nelle risorse di quello che modernamente viene chiamato il suono acusmatico. Un'esperienza che mostrerà tutti i suoi frutti nel secondo Dopoguerra e nel particolare uso della voce e delle risorse della postsincronizzazione che saprà fare il cinema d'autore italiano.

6.1. *La voce e il volto*

Il cinema italiano del periodo mette a tema più o meno direttamente come la relazione audiovisiva sia frutto di un'illusione che viene attualizzata solo grazie allo spettatore che, attraverso l'intervento di precise competenze, è spinto ad ancorare un suono, e in particolare una voce, alla sorgente sullo schermo

Si intravede nelle considerazioni italiane degli anni Trenta una traccia di quelle riflessioni sulla *costruzione dell'illusione audiovisiva* che, occultata e rimossa da un approccio poi incanalatosi soprattutto in direzione del realismo del suono, è affiorata con forza solo nel dibattito più recente, spesso nato a ridosso delle riflessioni sullo spettatore e sull'ascolto filmico. La relazione audiovisiva infatti, come ricordano gli studi moderni sul suono, è frutto solo dell'intervento attivo dello spettatore e non esiste – come avrebbe potuto dire Hugo Münsterberg – se non attraverso di lui³.

*Par essence le son est devant le visible [...]; toujours en retard, et cela à double titre. D'une part parce qu'il est souvent un effet et non une cause, donc venant après, même infinitésimalement. D'autre part à cause de sa lenteur de propagation: 340 mètres par seconde en milieu aérien, soit presque un million de fois plus lent que la lumière! L'apparent ensemble du son et de l'image ne tient donc qu'à une approximation de notre perception humaine, mais cette approximation est la base même de notre expérience du monde*⁴.

Come sottolinea anche Chion, quella tra suono e immagine già nella percezione umana è una solidarietà precaria, frutto di un'approssimazione che tende a riasorbire il suono nel visivo nonostante il suo congenito "ritardo". L'*audio-vision* tipicamente filmica, è proprio quell'attitudine percettiva specifica dello spettato-

re/ascoltatore che di fronte alla radicale provenienza del suono filmico da un altrove – l'altoparlante – rispetto alle immagini, supera questo dualismo connaturato, con una disposizione percettiva in cui vista e udito si influenzano continuamente⁵.

Il suono nel film opera in una condizione di radicale scollamento, di "sganciamento" dall'immagine, un *désancrage spatial* doppio, poiché il suono è staccato sia dalla sua sorgente primaria (l'orchestra, gli attori in carne ed ossa, ecc.) sia da quella secondaria o meccanica (gli altoparlanti, non localizzabili nell'oscurità della sala) e *désancrage sémantique*, in quanto le manipolazioni tecniche cui è inevitabilmente sottoposto e la possibilità che l'immagine ha di non mostrarci la sorgente sonora possono a volte renderne difficile l'identificazione (è lo stereotipo classico, da Giovannetti a Bâlazs, del fischio di caffettiera confondibile con il sibilo del serpente a sonagli)⁶. Lo spettatore deve quindi svolgere un ruolo attivo, per poter finalmente ancorare alle immagini il suono, che tende sempre in qualche modo a scorrervi sopra, e attualizzare infine l'illusione audiovisiva. Egli esercita una serie di *inferenze* necessarie perché, poste certe condizioni favorevoli dal film, la relazione audiovisiva divenga effettiva e il suono dell'altoparlante possa dare l'illusione di ancorarsi all'immagine o perché sincronico, o perché è presente con una certa sorgente, o infine perché è coerente con essa⁷.

Gli effetti delle oscillazioni tra suono e sorgente sono già emersi nelle ambiguità esaminate a proposito della voce filmica. Ciò che qui interessa è invece la nuova concezione del sincronismo non come espediente della produzione ma come effetto finale dello spettatore, *effet de synchronisme* che pur auspicato dal film e promosso con vari espedienti, è di fatto risultato di un intervento diretto dello spettatore che fa "produrre" alle immagini sullo schermo un certo suono⁸. Questo modo nuovo di porre i problemi «*en se plaçant résolument du point de vue du spectateur et en tentant de décrire les inférences qu'il est amené à effectuer à chaque moment de la chaîne filmique*»⁹, obbliga a vivere il testo in modo dinamico. Ciascun film aggiorna e ristruttura la competenza enciclopedica sonora e visiva dello spettatore costantemente e la capacità di riconoscere qualcosa come sorgente non rimane invariata nel tempo, né la facoltà di far coincidere sincronicamente mantiene sempre le stesse caratteristiche. La possibilità di costruire la relazione audiovisiva, dunque, subisce le pressioni del contesto, legate sia al singolo film che al contesto storico in cui lo spettatore/ascoltatore si trova a operare. Si riconferma dunque l'importanza non solo di rifarsi sempre alla singolare situazione filmica, ma pure, nella prospettiva del presente studio, di fare appello alle particolari tipologie d'ascolto diffuse in un certo periodo.

Tornando all'oggetto di questa parte del lavoro, su questa strada la moderna teoria sul sonoro arriva di fatto non si dice a sostenere ma quanto meno, con un certo gusto per il paradosso, a valorizzare il doppiaggio come la risorsa più autenticamente cinematografica: un atto demistificatorio nei confronti di quella tendenza a occultare la frattura tra suoni e immagini che di fatto esiste e fonda la fascinazione cinematografica.

Lo “scollamento” tra l’immagine sullo schermo e il suono dall’altoparlante fa infatti sì che da un lato il cinema sia in qualche modo sempre doppiato, dall’altro che molto spesso

*certains cinémas parmi les plus grands sont plus “sonorisés” que “sonores” – sans l’acception infamante que l’on attache au terme de sonorisé. Ils ne transmettent pas de tranches de réalité découpées à même le moment du tournage; ils observent le réel à travers un prisme tournant qui sépare et qui recompose, sans faire recoïncider absolument les éléments disloqués*¹⁰.

La tendenza italiana al doppiaggio e alla postsincronizzazione acquista un valore euristico e diviene cifra di una vocazione congenita del cinema alla sonorizzazione e all’esibizione degli effetti di sincronismo. Negli anni Cinquanta saranno le “incerte” sincronizzazioni di Federico Fellini o le voci meccaniche che popolano i film di Giuseppe De Santis a offrire un palese indizio anche teorico dello strano rapporto che le immagini filmiche intrattengono con i suoni; negli anni Trenta invece è la difficoltà con cui anche visivamente il suono si tiene all’immagine, se non la sfida aperta rivolta allo spettatore ad agganciare al visivo suoni e voci estremamente autonomi, a dichiarare anche nella prassi filmica i limiti e le reali risorse del suono filmico e la consapevolezza per lo meno della *sonorizzazione*.

Non si vuole certo con questo sminuire i complessi motivi che stanno alla base dell’introduzione e dello sviluppo del doppiaggio dei film stranieri in Italia, a partire dalla articolata serie di fattori politici e economici che ne hanno indubbiamente condizionato l’attestazione. Tuttavia sembra opportuno ricreare in qualche modo anche l’ambiente culturale in cui si è sviluppata la tendenza italiana a separare la voce e il volto; e questo clima, come in parte si è già visto, dalla radio al cinema è caratterizzato dalla consapevolezza che quello con cui si ha a che fare sono suoni e voci meccaniche di ambigua provenienza, che possono essere opportunamente ancorate a un’immagine ma anche, poste certe premesse, a qualsiasi altra.

Ricapitolerò dunque velocemente i lineamenti dell’epoca pionieristica del doppiaggio in Italia, e il suo essere fenomeno che «anche se non è esclusivamente italiano è senza dubbio squisitamente italiano»¹¹, mettendo in luce soprattutto quei presupposti che ne fanno non un rimedio eccezionale ma molto velocemente una prassi consolidata e omologa alla mentalità dell’epoca. Si vedrà la riflessione che accompagna questa prima attestazione e come si legghi fin da subito il doppiaggio ad altre analoghe possibilità espressive di dissociare il corpo dalla voce. Al fondo si ritrova la capacità di comprendere il radicale *désancrage* del suono filmico e soprattutto di sfidare lo spettatore prima di tutto ad agganciare, a sincronizzare, un suono con l’immagine, in una parola a sonorizzare il visivo. Non bisogna dimenticare d’altronde che la storia del cinema sonoro stesso è la storia del progressivo perfezionamento dei sistemi di sincronizzazione e dell’illusione, celebrata massimamente dal cosiddetto “suono ottico”, di poter unire suono e immagine in un unico “qui”; una storia che ha anche in Italia i suoi pionieri e le sue vittorie, basti pensare alle pelli-

cole sincronizzate con dischi di Giovanni Pastrone, che gli valsero nel 1909 una medaglia al Concorso Internazionale di Cinematografia di Milano.

6.1.1. *Qualche nota intorno alle origini del doppiaggio in Italia*

Nell'arco di pochi anni il doppiaggio si sostituisce rapidamente ai primi e fantasiosi esperimenti di "traduzione" dei film – dalle scritte sovrimprese alle versioni multiple passando per i «film letti al 100%» – e le voci "dei" divi americani conquistano le sale. Dai primi doppiati all'estero (con il reparto doppiaggio della MGM di Culver City, a partire dal 1931, presto seguito dalla Fox Film Co. e dalla Paramount, che doppiava in Francia a Joinville), si passa poi altrettanto velocemente – complice lo stato fascista dal novembre 1929, con gli interventi censori e gli ideali nazionalisti, ratificati il 5 ottobre 1933 dalla proibizione di pellicole doppiate o postsincronizzate all'estero – alla creazione a Roma dei primi stabilimenti di doppiaggio: il reparto della Cines-Pittaluga, nella primavera del 1932, cui si aggiungono presto la Fotofox dell'ing. Gentilini i cui doppiaggi sono diretti da Franco Schirato, l'Itala Acustica di Vincenzo Sorelli, la Fono Roma dell'ing. Salvatore Persichetti e, dalla fine del 1932, l'installazione a Roma dello stabilimento italiano della MGM, diretto da Augusto Galli, strutture che dominano questa prima stagione d'oro del doppiato in Italia che si chiuderà nel 1938.

Già in questa prima fase, il doppiaggio è affrontato con decisione e sicurezza e nel 1937 è ormai attestata una precisa professionalità, come rilevano con un certo grado di soddisfazione alcuni interventi che in quell'anno compaiono sulle principali riviste cinematografiche¹². Il *dubbing* penetra immediatamente in Italia dove si fissano precocemente delle regole presto adottate universalmente (la coincidenza delle sillabe iniziali e finali tra testo originale e adattato; le diverse competenze di riduttori, direttori di sincronizzazione e fonici; l'uso di "colonne di rumori e musica"), si inaugurano procedimenti e strategie specifiche (i provini di voce; il principio di "smontare" e rimontare il film, in modo da ridurre costi e tempi – dai tre ai sette giorni – diversamente dalla prassi americana di doppiare mantenendo la continuità) e infine si dà chiaramente al procedimento una progettualità lunga e definitiva e non la foggia di un rimedio estemporaneo (cosa evidente nella presenza fin dall'inizio nei centri di doppiaggio di "schedari" con annotati i personaggi doppiati dai vari attori italiani): tutti aspetti che fanno parlare subito di «uno *stile*, *ricognoscibile* agli orecchi un po' esercitati» che caratterizza il doppiato italiano¹³.

Il doppiaggio dunque non segue, per così dire, una strada diversa, ma coinvolge in profondità il mondo cinematografico italiano; non riflette solo il primato delle logiche dell'industria, il prevalere di un settore cinematografico, ma costituisce nella sua stagione pionieristica, grossomodo tra il 1932 e il 1938, una sfida, un terreno su cui tutti si misurano, un carattere consustanziale al cinema e non successivo e accessorio.

Il doppiaggio, ravvisato quale procedimento tipico e decisamente diffuso del cinema («il doppiato non differisce in nulla dalla postsincronizzazione alla quale assai spesso si ricorre nella esecuzione dei film girati in presa diretta»)¹⁴, mette in circolo innanzitutto molti personaggi o meglio molte voci già note. Così, solo per citare uno dei casi più speciali, *La danza di Venere* (*Dancing Lady*, R. Z. Leonard, 1933) sbarca nelle sale italiane con un repertorio di voci ben familiari al pubblico cinematografico, teatrale e radiofonico del periodo: nel film infatti si possono sentire le voci di Romolo Costa (Clark Gable), Tina Lattanzi (Joan Crawford), Gino Cervi (Franchot Tone), Elsa Merlini (May Robson), Nino Besozzi (Nelson Eddy) e per finire di Umberto Melnati (Fred Astaire)¹⁵. I doppiatori hanno dunque voci che il pubblico ha già imparato ad associare a dei corpi: Melnati, la Merlini ma anche Romolo Costa, la cui ricca filmografia (da *Acciaio* a *Pergolesi*) comprenderà anche le voci di Gary Cooper o Friedrich March; o Carlo Romano, voce inconfondibile di Fred Astaire e sempre più attivo caratterista; e altrove Camillo Pilotto (voce di Victor McLaglen, Charles Laughton) o Margherita Bagni, che dai ruoli primari per la Compagnia di Elsa Merlini alle parti secondarie in film del periodo (come *Re burlesco* o *Trenta secondi d'amore*), impone inoltre sullo schermo la voce “di” Jean Harlow. Ugualmente, i film doppiati diffondono voci e inflessioni ben note, spesso diffuse dagli altoparlanti radiofonici, come appunto Tina Lattanzi (Myrna Loy, Marlene Dietrich), o Giovanna Scotto (Norma Shearer, Ingrid Bergman) o ancora Nella Maria Bonora (Claudette Colbert, Carole Lombard, ma anche volto noto alle platee teatrali e per alcune parti cinematografiche, da *La vecchia signora* a *Ecco la radio!*) che partecipano alla compagnia di prosa dell'EIAR. Il mondo del doppiaggio dunque non fa che amplificare quella circolazione comune e quella ridondanza di voci e volti che caratterizza già il mondo cinematografico e radiofonico, spingendo lo spettatore a sganciare le voci dai volti ben noti che esse gli suscitavano per prestarle ad altri corpi.

Anche istituzionalmente il doppiaggio presenta protagonisti del mondo cinematografico e radiofonico: Mario Almirante, ad esempio, accantona la regia per dedicarsi all'impegno di responsabile del primo stabilimento di doppiaggio in Italia, per la Cines-Pittaluga, e di direttore di sincronizzazione per molteplici film (attività in cui eccellevano in quegli anni i nomi di Schirato, Malpassuti, Bianchi, Salvini, Neroni)¹⁶; Alessandro De Stefani (insieme a Cantini, Giannini, Malpassuti, Del Lungo, Melnati, Sabatello, Paola Ojetto)¹⁷ ai soggetti cinematografici e a quelli radiofonici affianca anche l'attività di riduttore per i doppiaggi (curando ad esempio l'adattamento di *A Nous la liberté* di René Clair); Goffredo Alessandrini, proprio a seguito del successo di *La segretaria privata* viene chiamato in America quale direttore dei doppiati alla MGM; o ancora Mario Camerini, soggiorna a Joinville partecipando alle versioni multiple ma anche assistendo ai doppiaggi della Paramount. Infine il doppiaggio offre una sorta di fucina per nuovi talenti che sarebbero andati ad alimentare soprattutto le future file del mondo cinematografico del secondo Dopoguerra: Gino Cervi, ad esempio, forse più noto all'epoca per alcune sue celebri vo-

ci, come quella indimenticabile di Clark Gable in *Accadde una notte* (*It Happened one Night*, F. Capra, 1934) e più tardi quella del Laurence Olivier shakespeariano, che non per i primi ruoli d'attore; o Mario Riva, che intraprendeva i primi passi nel cinema lavorando contemporaneamente come fonico per la Fono Roma e come rumorista per l'EIAR: un'ennesima conferma non solo della permeabilità tra mondo cinematografico e ambiente del doppiaggio ma anche, ancora una volta, della convergenza tra cinema e radio.

È, tuttavia, sul versante critico e teorico che si ha soprattutto la percezione di come il doppiaggio faccia parte dello stesso film sonoro. Esattamente quanto il trattamento sonoro musicale, anche il doppiaggio è fonte negli interventi critici del periodo di una valutazione estetica: non solo si giudica positivamente o negativamente il risultato finale, ma le voci vengono valutate insieme, se non quasi al posto, della prestazione d'attore. Così, Jacopo Comin dalle pagine di «Bianco e nero» nel 1937 rileva a proposito di *I lancieri del Bengala* (*The Lives of a Bengal Lancer*, H. Hathaway, 1935):

*L'interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere pignoli si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell'originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cronwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l'attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una solidità costruttiva piena di carattere. I dialoghi sono tradotti con abilità senza perdere il gusto dell'originale*¹⁸.

La prestazione d'attore non riguarda solo i divi americani ma anche, se non soprattutto, l'esecuzione o meglio l'*interpretazione* delle voci italiane, elette a protagoniste, tanto quanto i corpi e i volti a cui si accompagnano. Dunque i doppiatori, gli «artisti la cui attività si svolse discretamente all'ombra delle ombre»¹⁹, non solo non rimangono presenze oscure, ma sono per lo meno fino al 1938 pienamente legittimati nel processo artistico del film.

Allo stesso modo viene alimentato velocemente il *divismo* di queste voci: il «Dammi una sigaretta!» cupo e cavernoso con cui Francesca Braggiotti (attrice passata in America e assunta come doppiatrice locale per la Metro) doppiò Greta Garbo in *Mata Hari* (*id.*, G. Fitzmaurice, 1931) divenne a tal punto famoso da essere – come ha ricordato Goffredo Alessandrini – frequente oggetto di parodie e imitazioni²⁰. Per non parlare naturalmente della coppia Paolo Canali e Carlo Casola che doppiarono negli anni Trenta Stan Lauren e Oliver Hardy e che, già prima delle famose voci che li avrebbero rimpiazzati (quelle di Alberto Sordi e Mauro Zambuto), conquistarono in Italia una straordinaria notorietà, a tal punto da diventare, al pari di alcuni gesti e pose dei due attori americani, cifra e simbolo dei personaggi stessi.

Se è il doppiaggio e il suo impiego nel cinema americano il territorio di consa-

crazione del *Voice System* italiano (si pensi all'altra celebre voce della Garbo, quella roca di Tina Lattanzi), in questa sede l'aspetto che soprattutto interessa, come si è detto, è il suo collegamento con l'indulgere da parte del cinema del periodo più verso la *sonorizzazione* che il sonoro, ponendo le premesse ai fenomeni altrettanto italiani da un lato della postsincronizzazione, l'"autodoppiaggio" con la propria voce, dall'altro del doppiaggio con voci italiane; fenomeni dietro ai quali non è più valido l'alibi della diversità linguistica né solamente della fonogenia e dell'adeguatezza della voce. Questo sistema, infatti, inaugurato dal *playback*, un «*doppiaggio ottico della colonna sonora* consistente in una sincronizzazione dell'immagine sul suono»²¹, e resosi necessario per i film opera o per l'inserzione di canzoni e romanze all'interno dei film, finì con lo sconfinare anche in molti altri film, in cui il corpo d'attore e la voce sembravano richiedere interventi differenti. L'Italia, infatti, renderà prassi alcune operazioni paradossali, come il sistema non solo di doppiare più voci ma di scambiarsi letteralmente voci e volti anche all'interno dello stesso film. La prassi filmica soprattutto degli anni Cinquanta mostrerà un cinema che non interviene più solo sul legame tra suono e labbra, sfidando il sincronismo dello spettatore, ma che – basti pensare alla costruzione delle più famose dive, dalla Loren alla Lollobrigida – manipola direttamente l'accordo tra voce e volto, stabilendo arbitrariamente la "giusta" corrispondenza tra viso e vocalità. Come si è detto, tutto questo non nasce dal nulla; la manipolazione che il cinema italiano attua su corpi e voci affonda nella precoce consapevolezza dello scollamento tra suono e immagine e i doppiaggi e le postsincronizzazioni più ardite del ventennio successivo trovano tracce e indizi già in alcune operazioni attuate negli anni Trenta. O meglio trovano in questo ambiente e in determinate modalità d'ascolto il loro fondamento.

6.2. Tra voce radiofonica e voce doppiata

L'attenzione dimostrata dal paesaggio mediale italiano per la voce meccanica, ora esaltata apertamente e incondizionatamente nella sua forma radiofonica, ora accolta surrettiziamente, come si è visto, nella sua versione cinematografica, ha favorito quella fascinazione per le voci sganciate dalla loro sorgente, che è sicuramente una motivazione in più al diffondersi del doppiaggio e della postsincronizzazione. Una traccia di questa se non altro "disponibilità" al doppiaggio affiora in parte della critica e della teoria del tempo.

Tutto ciò non implica naturalmente che la riflessione teorica italiana abbia accolto immediatamente questi procedimenti come risorse, senza problematizzarne in qualche modo i termini. Così definisce, ad esempio, il doppiaggio Filippo Sacchi:

Il doppiato è come un velo interposto tra l'attore e lo spettatore. Questo velo sarà leggerissimo o diventerà addirittura una coltre imbottita, a seconda che il doppiato sarà ben fatto o mal fatto: ma insomma, anche nella migliore ipotesi, è innegabile che esso svisa la persona-

lità dell'attore, ne altera il tono, *distrugge quell'accordo fisico senza il quale non c'è comunicabilità né espressione*²².

È indubbiamente questo, della coerenza e corrispondenza tra gestualità, mimica e linguaggio, l'aspetto che più ritorna nelle discussioni attorno al doppiato negli anni Trenta, da Mario Gromo a Eugenio Palmieri. È la preoccupazione anche di Luigi Pirandello, che pone inoltre l'accento su un altro argomento cruciale, quello della traduzione²³, un tema che diverrà progressivamente centrale, mano a mano che il doppiaggio apparirà una realtà incontrovertibile, come in alcuni scritti di Luigi Chiarini²⁴.

Più pragmatico ma altrettanto radicale è il giudizio di Enrico Roma, che nel 1933 sembra legare la sua condanna soprattutto all'incertezza che ancora inficia le realizzazioni concrete; pur denunciando «l'assurdo *puzzle* di parole che non vogliono entrare nel buco» così come l'arbitrarietà delle versioni ammutolite, Roma accusa soprattutto l'inesistenza di «voci *neutre*» (con il passaggio dai forti accenti americani dei doppiatori statunitensi alle ingiustificate inflessioni romanesche dei doppiatori locali), l'assenza di interpreti fedeli (nonostante comunque l'impossibilità di tradurre gesti, smorfie e atteggiamenti tipici di un'altra cultura), fino addirittura ad auspicare «un ritorno al cinema puro, fatto principalmente di immagini, per uscire dalla inconcludente babele»²⁵.

Tutti questi argomenti confluiscono infine negli interventi su «Cinema» che se nel 1940 emblematicamente, a chiusura ormai definitiva di questo primo periodo di sperimentazione sonora, propone un bilancio con il fascicolo monografico sul fonofilm²⁶, con il numero immediatamente successivo dà l'avvio alla nota *Inchiesta sul doppiaggio. Pro o contro?* che – per citare l'editoriale conclusivo di Michelangelo Antonioni – sancisce definitivamente il «divario netto tra esteti e spettatori puri: decisamente contrari al doppiato i primi, decisamente favorevoli i secondi» e sposta ormai il problema non solo del doppiato ma in definitiva, possiamo dire, del cinema sonoro su altri fronti: quello dell'artisticità del film, ossia della «considerazione in cui si tiene il cinematografo» là dove il doppiato lo ridurrebbe tutt'al più a puro intrattenimento, e quello delle logiche economico-industriali, cioè della resa «alla realtà, e la realtà del cinema è che a sala vuota il film non si proietta»²⁷. Di contro alla schiera dei comuni lettori e a qualche sparuta eccezione tra i critici e teorici (come Anton Giulio Bragaglia, Guido Aristarco o, naturalmente, Diego Calcagno), sulle pagine della rivista trovano infatti posto le opposizioni di Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Libero Innamorati, Mario Puccini, Renato May e molti altri intellettuali e protagonisti del cinema che si appellano ai tradizionali argomenti contro il doppiaggio (il legame tra voce e corpo, l'arbitrarietà delle traduzioni, e infine il rispetto per l'opera originale) ma sempre più spesso pongono l'accento sulla spinta che l'abolizione del doppiato – e di fatto quindi il blocco della produzione straniera – eserciterebbe sullo sviluppo e sulla promozione del cinema nazionale.

Nel 1940, infatti, il quadro ormai è radicalmente cambiato rispetto alle magari ingenuie ma suggestive osservazioni dei primi anni Trenta e il doppiaggio appare sempre più come un pretesto o comunque il terreno su cui misurare la preoccupazione ormai cruciale per la salvaguardia e per la promozione dell'industria e soprattutto dell'*arte* cinematografica italiana.

Eppure qua e là ritorna qualche sentore dei primi argomenti sul doppiaggio, come in fondo nel famoso intervento su "Clark Costa", ibrido sommerso un po' simbolo di tutta questa fase portato alla luce dal giovane Michelangelo Antonioni:

Qualcuno tra i lettori conosce il signor Clark Costa? [...] È un tipo alto, atticciano, il volto maschio, somiglia stranamente a Clark Gable; ed ha voce pastosa, un po' rude, profonda, che stranamente ricorda quella di Romolo Costa. Ma non è Clark Gable né Romolo Costa. È *un individuo ibrido, nato da una combinazione chimica*, che deve avere molta simpatia per il nostro paese, dal momento che solo qui lo incontriamo²⁸.

O ancora nelle parole di Diego Calcagno che, nella breve risposta all'*Inchiesta*, così sintetizza il suo appoggio al film doppiato:

Perché migliora il film, quando raggiunge i suoi veri effetti. Il doppiato è un fatto importantissimo, così importante da interessare i settori dell'*occultismo* e della *magia*. Mi pare che se ne parli spesso troppo leggermente. Un buon doppiatore è come un medium e *un buon doppiato è affine a un fenomeno di sdoppiamento, di spiritismo e di metempsicosi*²⁹.

Dunque, la contestazione al doppiaggio si richiama ormai a argomenti importanti, come la perdita d'internazionalità del film o dell'originalità dell'opera, eppure, pur dominati da preoccupazioni di carattere artistico e economico, anche questi interventi lasciano affiorare, con quel rimando alle voci magiche e occulte, "nasco-ste" anche in senso letterale, una certa fascinazione e comunque la consapevolezza del potere della *présence acousmatique* e in generale delle voci meccaniche ampiamente diffusa, come si è visto, negli anni Trenta. Un'ulteriore prova è offerta dal fatto che mai compare il richiamo a un presunto realismo del film, rovinato dalla non verità di queste voci: quello che è in gioco è al limite il rischio di incrinare l'*illusione* di aderenza dei suoni alle immagini, di, come evidenzia icasticamente Enrico Roma, non riuscire più a "far entrare" le parole e i suoni recalcitranti nello schermo.

In questa direzione vi è qualche intervento che si dimostra più esplicito e, entrando criticamente nella questione del doppiaggio, non riesce a non evidenziare il suo collegamento con la natura stessa del cinema sonoro e delle voci meccaniche. Si tratta magari di voci isolate, ma che ancora una volta testimoniano di un certo clima, di certe "spinte" presenti all'interno del mondo cinematografico dei primi anni del sonoro e di cui almeno due meritano di essere riportate.

Caustica e alla ricerca del paradosso, come sempre, è innanzitutto la valutazione di Margadonna, che già nel 1931 si pronuncia sul doppiato: «Che cos'è il *dub*-

bing sappiamo tutti ormai: vi sono dei prestatori di voce che consentono a fornirla ad immagini che parlano per conto loro un linguaggio che, manco a farlo apposta, noi, ignari di una certa lingua, comprendiamo benissimo»³⁰. Tuttavia Margadonna, dopo una serie di considerazioni sulle logiche dell'industria e sui tentativi di restituire al film una dimensione internazionale, rivaluta «l'esperienza nata dalla pratica del dubbing». Al doppiato, infatti, l'autore riconduce una serie di procedimenti che hanno a che fare in generale con lo sganciamento del suono e soprattutto della parola dal visivo; così, Margadonna elogia due tipi di intervento, tra i quali innanzitutto la decisione di far parlare gli attori di spalle: un espediente in cui quindi l'autore coglie, per quanto indirettamente, il potere del suono di liberarsi dell'egemonia del visivo e, come direbbe la teoria moderna, del necessario sincronismo con l'immagine attuato dallo spettatore. Ma soprattutto Margadonna elogia, sempre conducendola al doppiaggio, la possibilità di far «intervenire il dialogo o il monologo quando chi parla è *invisible*»:

Qualche esempio chiarirà: un marinaio, per esempio, racconta una sua avventura di mare: invece di mostrarci e di tenere il narratore sullo schermo, il suo monologo accompagna, anzi evoca la visione della sua avventura. Il "*dubbing*" in questo caso può essere legittimamente applicato³¹.

Dunque non solo Margadonna avvalora quelle risorse che, con termini moderni, sono riconducibili all'uso della voce *off* e della voce *over*, ma soprattutto collega questi aspetti direttamente alla logica del doppiaggio. Margadonna non vede nel doppiaggio dei film stranieri una strategia in grado di risolvere quella perdita dell'universalità del film che costituisce un suo costante pensiero, tuttavia la condanna non è sul doppiato in sé, che invece al contrario è esaltato e ricondotto alle «applicazioni più potentemente suggestive del parlato», i cui esempi riportano direttamente alle diffuse risorse di *désancrage* tra suono e immagine³².

Ancora più illuminante l'intervento di Corrado Pavolini che nel 1936 tenta un bilancio conclusivo sull'argomento. Le opposizioni al doppiaggio sono immediatamente smascherate nella loro realtà: come già avveniva con la «didascalia parlante» (l'inserzione di cartelli esplicativi in corrispondenza alle scene dialogate di film stranieri) il doppiaggio «sfatava l'illusione di una voce che nascesse dalle figure a far corpo con quelle, spezzandola invece nell'ingenuo trucco di un altoparlante affiancato ad uno schermo»³³. È proprio la coscienza di questo scollamento tra immagine e suono che fonda non solo l'ammissione ma la legittimazione anche artistica del doppiato; nonostante il parlato sia nato nelle intenzioni come «un più formidabile coefficiente realistico», è proprio il fatto che il cinema ricerca non «un più perfetto realismo, bensì una più completa suggestione e spirituale magia di sogni» che fa infine concludere a Pavolini che il doppiaggio per quanto «più balzano e cervelotico dei metodi» è «il più pratico, il più adeguato e forse anche il più artistico».

Dunque a parte i casi specifici, alcuni dei quali sono stati citati, di coloro che

apprendono contestualmente i rudimenti sul suono filmico e sul suo “sdoppiamento”, frequentando simultaneamente studi cinematografici e sale di doppiaggio, è dunque il clima culturale italiano e il comune terreno di riflessione sulle caratteristiche del suono riprodotto e trasmesso a distanza, a favorire o comunque costituire l'*humus* su cui si sviluppa in molti film una se non altro disincantata comprensione del dualismo tra voce e volto, fondata prima ancora che su questioni di fonogenia sull'intuizione della natura stessa della registrazione e riproduzione audiovisiva.

Ancora una volta i film del periodo offrono, come si vedrà, un importante documento al riguardo. La “riflessione teorica” che essi conducono sulla possibilità di sdoppiare la voce dal corpo nasce come sempre dalla convergenza tra cinema e radio: da un lato, come si è visto, per l'esempio offerto dal particolare *Voice System* radiofonico, che come tale alimenta l'autonomia radicale delle voci e la possibilità di radicarsi in qualunque corpo, reale o immaginario; dall'altro perché i film stessi utilizzano voci che effettivamente sembrano, come direbbe Margadonna, frutto dell'esperienza del doppiaggio e appaiono esplicitamente ispirate ai caratteri delle voci meccaniche e radiofoniche. Il cinema italiano dei primi anni Trenta, infatti, con la frequente presenza della radio e di altri dispositivi di trasmissione della voce, stabilisce un passaggio quasi automatico dalla voce radiofonica – ambigua e confondibile e quindi associabile a altre immagini – alla voce doppiata o postsincronizzata. Inoltre, nella sua frequente riflessività, gioca spesso a smascherare l'illusorio gioco dello spettatore di attribuire ai suoni un volto, evidenziando i meccanismi radicali di “sonorizzazione” e sincronizzazione che presiedono la visione filmica.

Come sottolinea Enrico Ghezzi, «il fascino del mestiere del doppiatore è in questo pari a quello di tutte le voci – immediatamente *sacrali* – che effettuano lavori o servizi “pubblici” senza che appaia il volto di chi parla: annunciatori radiofonici, voci che annunciano sui treni o alle stazioni, voci dagli altoparlanti in aeroporto, segreterie telefoniche... *Voci, più che persone*»³⁴: il cinema degli anni Trenta si popola di queste presenze sonore, iniziando a convivere e a familiarizzarsi con le voci “doppie” e con il loro potere.

6.2.1. *Giù la maschera*: La signora di tutti

Molti film italiani degli anni Trenta lavorano esplicitamente sui codici della costruzione della sorgente sonora, della diegetizzazione dei suoni e del sincronismo e sfidano lo spettatore, facendogli toccare con mano sia la difficoltà di attribuire a un suono una sorgente sia le nuove entità e gli “ibridi” creati da radio e cinema. Rendere conto di tutti è difficile. Come si è visto, anche *Darò un milione* opera in questa direzione, evidenziando la facilità con cui lo spettatore può essere condotto ad attribuire erroneamente le voci: ad esempio là dove Vittorio De Sica, che crede di parlare con la *silhouette* della donna anziana dietro il lenzuolo steso al sole, le attribuisce la bella voce di Assia Noris. Pure in questa direzione si muove *La telefonista*,

che evidenza più volte l'ambiguità della voce e la sua difficoltà, quando mediata da un dispositivo meccanico, a essere agganciata al visivo: così Sergio Tofano, nonostante sia pratico di suoni, visto ch'è tenore, subito dopo aver lodato la voce della centralinista Isa Pola la scambia tuttavia, all'interfono del tabarin, con quella di Mimì Aylmer; e l'elenco potrebbe continuare.

Come si vedrà, l'Italia conosce anche film che mettono esplicitamente a tema questo aspetto, costruendo storie basate, per così dire, sulla ricerca della sorgente della voce: i titoli sono già di per sé significativi e testimoniano di pellicole costruite tutte sul protagonismo della voce, come *La voce lontana* (G. Brignone, 1933) o, appunto, *La voce senza volto*. Tuttavia tra i molti film che invece risolvono al loro interno questi aspetti e fanno dell'eterogeneità di voce e immagine e della possibilità di attuare scambi e sovrapposizioni un meccanismo che agisce a livello discorsivo o narrativo, si ritrovano non solo pellicole che costruiscono completamente a livello testuale la loro ambiguità (come quelle appena citate), ma anche film in cui invece è il contesto – il rimando che in un certo periodo si crea con altri testi, altri media e con l'intera situazione comunicativa in cui il film si trova ad apparire – a determinare questa indecisione tra voce e volto: è un aspetto più complesso che riporta alle modalità d'ascolto tipiche di un certo periodo e che qui si abbozza a partire da un esempio di cui si è riusciti a recuperare qualche traccia: *La signora di tutti* di Max Ophüls.

Come si è visto, nel film fin da subito il personaggio di Isa Miranda è associato alla sua voce. Innanzitutto la sua prima comparsa in scena è quella vocale; la donna infatti è immediatamente presentata allo spettatore attraverso la sua canzone, quel motivo *La signora di tutti* che risuona sui titoli di testa e poi dal disco nell'*incipit* e che, con la sua forte soggettività e i toni accorati («Io son la signora di tutti / Ma tanto infelice perché / Io sono l'amore del mondo / Nessuno, nessuno è per me!»), costruisce per lo spettatore un primo indelebile ritratto della donna. Soprattutto, il legame della Miranda con la voce è anche più forte, dato che effettivamente nella cornice del film – Gaby all'apice della sua carriera operata d'urgenza – l'unica realtà, l'unica traccia reale, tangibile, della donna che ha tentato il suicidio e il cui corpo, ad occhi chiusi, è imprigionato tra i tubi e le apparecchiature dell'ospedale, è proprio la sua voce, che risuona in quegli urli soffocati e in quei dinieghi che costellano il suo delirio. Eppure, proprio su questa voce che costituisce la consistenza stessa del personaggio grava una forte ipoteca: fonti secondarie e parallele al film tendono infatti non solo a sganciare questa voce dal corpo di Isa Miranda, attribuendola dunque a un'operazione di doppiaggio, ma a farla scivolare addirittura sul corpo dell'attrice secondaria del film, quello di Nelly Corradi che interpreta la parte della sorella e per di più in qualche modo ne rappresenta una sorta di *alter ego*, visto che prenderà il suo posto nel cuore dell'ex fidanzato Roberto.

Il film dunque costruisce il mito di una voce («Non è una voce magnifica questa? Sì o no?» dice a inizio film il produttore) e al tempo stesso opera per la distruzione della sua illusoria attribuzione a un corpo, nel film ma anche nella realtà; crea

una sorta di cortocircuito che avvicina non solo i destini ma anche le corporeità delle due sorelle e delle due attrici. Negozia un patto comunicativo singolare con il suo spettatore: vive su un pubblico che si riconferma pronto a sincronizzare il film ma anche disponibile a cambiare corpo alle voci. *La signora di tutti* svela non solo un'aggressiva politica produttiva (quella di Angelo Rizzoli, che costruisce come si vedrà per il film due dive, due volti e due voci), non solo una chiara impronta autoriale (quella di Max Ophuls, avvezzo a lavorare sul doppio) ma mostra i tratti particolari dell'*audience* degli anni Trenta e di un ascolto spregiudicato nei riguardi della riproduzione tecnica delle voci, abituato ai trucchi e ai mascheramenti di voci occulte certo non indifferente al successivo sviluppo del doppiaggio.

Il contesto in cui nasce il film, come in parte si è accennato, è la testimonianza di un grande sforzo produttivo e di una grossa convergenza di interessi economico-industriali che coinvolgono innanzitutto l'editoria. Al centro di queste operazioni, come si è visto, non ci sono solo Salvator Gotta e i suoi romanzi, la Rizzoli e le sue pubblicazioni d'appendice, ma anche la "costruzione" della diva Isa Miranda. Le testate della Rizzoli aiutano a ricostruire questa operazione: la ricerca della protagonista del film attraverso un concorso è la prima strategia intrapresa da Angelo Rizzoli per la promozione del film, dai primi timidi appelli alle lettrici perché inviino le loro fotografie nel gennaio 1934, subito tramutati nella più ambiziosa ricerca di una *vamp* sul modello di Brigitte Helm, fino, nel maggio 1934, alla nascita del "fenomeno" Isa Miranda, «rivelazione clamorosa della prima diva italiana». Il divismo dell'attrice viene costruito con abilità attraverso le principali testate del gruppo: «Cinema illustrazione», «Comoedia», nonché i rotocalchi «Lei» e «Novella»³⁵. Fino alla consacrazione della Mostra del cinema di Venezia e alle critiche positive che l'accompagnano, e che non possono trascurare, tra le particolarità di una recitazione che fino a quel momento non aveva convinto, «la bella voce, ottima dizione» di Isa Miranda³⁶.

Il fenomeno, tuttavia, investe anche la seconda attrice, Nelly Corradi, scoperta pare da Ophuls in persona e curata nell'immagine anche dalla Rizzoli, che le dedica con frequenza la copertina dei rotocalchi e numerose fotografie, dando rinvio anche al suo lancio di attrice³⁷. Tuttavia più che il tipico cliché divistico della bionda, *vamp* provocante, e della castana, fedele e brava ragazza, a dividerle è proprio la potenza della voce.

Con un eccezionale spettacolo di gala si è avuta in questi giorni a Milano la tanto attesa "prima" del film *La signora di tutti*. Lo spettacolo è stato accolto con crescente entusiasmo dal pubblico magnifico [...]. All'inizio dello spettacolo Nelly Corradi (che figura nel film accanto a Isa Miranda), cantò alcune canzoni del film. La giovane attrice era accompagnata dalla grande orchestra della Columbia diretta dal maestro Ferruzzi³⁸.

Così commenta il redazionale che, nel dicembre 1934, presenta su «Lei» la prima a Milano di *La signora di tutti*, reduce dal trionfo veneziano. E lo stesso Filippo

Sacchi annota: «Prima della rappresentazione di gala di iersera, Nelly Corradi, che fa una fresca apparizione anche nel film, nella parte della sorellina, cantò con espressiva e simpatica voce le tre belle canzoni di Amfitheatrof»³⁹.

Innanzitutto, l'episodio conferma la politica produttiva e promozionale complessa, che registra una forte convergenza tra cinema, editoria e industria discografica. Addirittura il film affida proprio alla canzone (testo di Ruggero Lerchi e musica di Dax, ossia Daniele Amphiteatrof, responsabile delle musiche del film) la funzione di creare un'ampia aspettativa; le riprese di *La signora di tutti* vengono infatti anticipate dall'incisione del disco che va rapidamente esaurito, cosa che non stupisce se si considera che lo stesso Filippo Sacchi aveva decretato subito: «La canzone principale del film ha tutte le qualità per diventare popolare»⁴⁰. L'accordo tra la Novella Film e la Columbia è forte e ben visibile: è questa casa editrice a pubblicare il disco, è la sua orchestra ad accompagnare lo spettacolo alla prima milanese, e infine la Columbia, a sua volta come si è visto, usa spesso come supporto per i suoi annunci pubblicitari le testate del gruppo Rizzoli.

Soprattutto, la prima milanese mostra come la canzone del film non abbia solo una funzione promozionale che sostiene la pellicola per tutto il suo ciclo vitale, ma rappresenti una fortissima sfida percettiva all'ascoltatore del tempo. Lo spettacolo, che prima del film propone l'esecuzione dei temi musicali e della canzone, presenta una situazione a dir poco paradossale, non rara in questa prima fase della rivoluzione dei suoni: una voce dal vivo infatti si mette alla prova con una voce registrata, rischiando di evidenziare ancor di più il "tabù" delle voci gracchianti e deformate dall'altoparlante ben presente all'ascolto del tempo. Una preoccupazione che era ad esempio alla base della predilezione di Elsa Merlini per il teatro: «Ci sarà sempre qualcuno che, dopo aver visto la Merlini in bianco e nero, e dopo averla sentita parlare con la voce un po' deformata dall'altoparlante, sentirà il desiderio di vederla in carne ed ossa, di osservare i colori delle sue *toilettes* e di *sentire la sua voce senza complicazioni meccaniche*»⁴¹. Qui invece voce dal vivo e voce incisa si oppongono direttamente.

Tuttavia quello che è singolare è che a cantare non è la protagonista Isa Miranda ma appunto Nelly Corradi. Salta quindi agli occhi che il film lavora non solo su una doppia costruzione divistica, contrapponendo lo stereotipo della vamp e quello della fidanzatina, ma anche che confronta la fonogenia di due voci e una congenita duplicità sonora. La prima milanese del film sfidava lo spettatore ad agganciare, nonostante tutto, fin dalla prima inquadratura il canto che risuona dal disco all'icona della Miranda e la sfida appare a maggior ragione importante se si tiene presente che il film era stato accompagnato da un'intensa promozione discografica ma anche in questo caso duplice: da un lato il cine-disco Fonorama *La signora di tutti*, con tanto di foto della diva Isa Miranda in copertina, che precedette la stessa uscita del film (e che con buona probabilità è lo stesso mostrato nella finzione cinematografica durante la prima di *La signora di tutti*, quando Leonardo medita il suicidio)⁴², dall'altro lato un disco Columbia con le canzoni del film interpretate da Nel-

ly Corradi, reclamizzato indirettamente dalla serata milanese e poi sulle stesse testate del gruppo Rizzoli: il fascicolo di «Cinema illustrazione» che nel novembre 1934 presenta il romanzo cinematografico di *La signora di tutti* ospita un box pubblicitario che è un caloroso elogio della voce della Corradi, tale da meritare di essere riportato per ampi stralci.

Nelly, che pur aveva trovato davanti all'obbiettivo della macchina da presa, sotto lo sguardo implacabile e esigente del regista, una spigliatezza che non faceva supporre che essa fosse alla sua prima esperienza cinematografica, *al cospetto delle macchine che dovevano registrare il suo canto non riusciva a vincere un'intima sensazione di sgomento che le paralizzava la voce*. Occorsero così non meno di due ore perché il suo canto potesse trovare il timbro e il volume sicuri, ed i brani musicali vibrassero di grazia accorata, di poesia patetica e dolce. Uden-
do *la voce limpida incisa nei dischi*, chi potrebbe pensare al piccolo dramma di trepidanze vissuto dalla buona Nelly?

I dischi delle principali canzoni del film *La signora di tutti* sono stati incisi da Nelly Corradi su Dischi Columbia, in vendita presso i migliori negozianti d'Italia⁴³.

Il film diviene dunque la celebrazione del proliferare di presenze acusmatiche, oggetti sonori ormai autonomi dalle loro sorgenti, come feticisticamente installa anche solo la prima inquadratura con quel disco che gira sul grammofono. Eppure anche oggetti sonori pronti a saldarsi a una sorgente, a un volto.

Dopo aver costruito la diva Miranda, il sistema mediale degli anni Trenta ne fa (un po' come Gaby nello stesso film di Ophuls) solo un'effigie, un'icona quasi priva di voce e, verrebbe da dire, di vita. Viceversa si serve di un'attrice come Nelly Corradi che, "strappata" da Ophuls in persona ai suoi studi al conservatorio⁴⁴, verrà sempre più ridotta a pura voce: *La signora di tutti* segnerà un destino costellato indubbiamente da alcune prove importanti – che ne faranno una presenza costante nel secondo dopoguerra nei film opera di Mario Costa e Carmine Gallone – ma molto più spesso dalla necessità di prestare la sua voce alle dive del momento.

Lo spettatore che assiste al film, dunque, è ben conscio della paternità della voce cantata che da mesi ha ascoltato attraverso i grammofoni e le radio. E tuttavia è sfidato ad agganciare al volto della Miranda, a visualizzare i lineamenti della diva, non appena sente una voce analoga uscire – quale provocazione! – proprio dal disco che il film mostra in primo piano. Poco importa, a questo punto, che anche la canzone del film sia o meno della Corradi: lo spettatore deve credere sia la voce della Miranda e farla aderire al suo volto. Deve, in una parola, fare quell'operazione che sempre fa di *sonorizzare* i film.

L'episodio si colloca nel solco della politica spregiudicata spesso attribuita a Rizzoli, in cui pur di promuovere il film non si teme di incrinare l'immagine della diva, ma forse è solo la conseguenza logica innanzitutto di una *modalità d'ascolto* libera da preconcetti tipica del periodo. *La signora di tutti* rivela di un clima culturale in cui volto e voce continuamente si sdoppiano conducendo vite parallele e di uno

spettatore/ascoltatore abituato a muoversi in un mondo popolato di voci sganciate dal corpo e di doppi, ben conscio del suo ruolo e del gioco a cui continuamente è chiamato. Del resto, non bisogna dimenticare la forte personalità autoriale dietro il film, abituata a portare in chiaro le operazioni spettatoriali: come sintetizzava François Truffaut, «Ophuls si interessava, più che alle cose, ai loro *riflessi*, non gli interessava filmare la vita che indirettamente, *di riflesso*»⁴⁵. Così anche la voce non diventa che il doppio, lo specchio di se stessa: acquisita dal meccanismo (il disco, ma anche l'altoparlante) non è più comunque la stessa voce, perde la sua grana, perde il suo carattere di verità e il suo legame con un corpo e un'identità, e diviene un'entità autonoma – pure non meno fascinante – pronta a sostituirsi ad altre voci, a camuffarsi o a incarnarsi, complice lo spettatore, in altri corpi.

6.2.2. *Dietro lo schermo*: La voce senza volto

La voce senza volto, uscito nel 1939 per la regia di Gennaro Righelli, si presta a chiudere, non solo cronologicamente, il periodo, dato il totale smascheramento che il film compie simultaneamente sulla *macchina* cinematografica e sul *lavoro* che attraverso di essa il cinema attua su voci e volti. L'opera, che narra direttamente la messa in scena di un film e le diverse fasi della sua realizzazione, dà, come sempre nel caso del metacinema, non solo aperta visibilità a strumenti e apparecchiature impegnate nel processo, ma anche al sapere che attorno ad esse si costruisce. *La voce senza volto* è infatti una grande metafora, per così dire, del “passaggio al doppiato”, che legittima esibendo continuamente, anche in maniera radicale, lo scollamento tra immagine e suono: il film mette infatti in scena la storia dell'operaio e tenore Gino Malversi (Giovanni Manurita) che non riuscirà a riappropriarsi della sua voce e a farla attribuire al proprio volto, né nelle immagini del film *Habanera* cui presta la voce né sulle copertine dei dischi che renderanno famoso l'attore Sala (Carlo Romano) che si trova a doppiare⁴⁶.

Se *La signora di tutti*, incentrato sui meccanismi di costruzione del divismo, valorizzava lo scollamento dovuto alle interazioni con il contesto, *La voce senza volto* feticizza si potrebbe dire il set: si offre come vera e propria immersione nel mondo ed esplicitamente nelle scene del film sonoro, come in una delle sequenze centrali, che presenta la visita guidata agli studi cinematografici di alcuni ospiti illustri del produttore. Vero e proprio *backstage* dei modi di produzione del sonoro, a partire dall'esibizione di quella prassi consolidata, come si è detto, che vede per i film a forte componente musicale il ricorso al doppiato, il film di Righelli va oltre: fa toccare con mano allo spettatore il *désancrage* del suono e lo mette di fronte a un *mix* di voci senza corpo che spesso nel corso del film si sovrappongono e si confondono, rendendolo parte del processo radicale di “sonorizzazione” del film.

La prima sequenza è emblematica da questo punto di vista. Il film esordisce su un patio spagnolescante pervaso da una musica *over* a tema in cui la macchina da

presa si muove fluida a seguire le evoluzioni di alcune ballerine di flamenco. Ecco che tuttavia il campo si allarga e da una poderosa gru, seduto accanto alla cinepresa, interviene il regista (Romolo Costa), insoddisfatto dell'ennesima prova prima delle riprese e subito corroborato dalla nuova importante figura del fonico che espone il suo verdetto negativo dalle soglie del suo regno, la cabina per la presa del suono. Nonostante le schermaglie verbali la sequenza è la celebrazione visiva del cinema sonoro, il trionfo della rinnovata mobilità del suo punto di vista, dell'efficienza e la professionalità dei suoi comparti.

Lo sviluppo del sonoro è anche modificazione del lavoro e delle sue tecniche ai diversi livelli della produzione e dello spettacolo filmico, come questo film *Cines* mette subito in scena. Le battute e le inquadrature proiettano infatti lo spettatore in quel clima ormai segnato in profondità dal sonoro e di cui nessun aspetto è rimasto immutato. Così, è messa a tema la modificazione dei soggetti, con la predilezione per quelle storie che legittimino un vasto impiego musicale. Viene ad esempio decretata la morte del prodotto italiano per eccellenza, il film storico, come esplicitamente dichiarano i produttori consociati criticando il film che si svolge negli studi a fianco, e viceversa viene sancita quella nuova moda del sonoro che si riflette nella vocazione sempre più forte all'ambiente ispanico: quello stesso mondo messo in scena dal film *Habanera* che la Mondial Film sta girando, con i suoi balli, i suoi boleri e la sua forte musicalità. Si allude inoltre all'onnipresenza del filone musicale, per cui anche il «documentario sulla felicità dell'operaio», che farà conoscere ai produttori la voce dell'operaio Malversi, può essere scambiato dai due produttori per un film musicale⁴⁷, e non a torto, come dimostrano di fatto le sue canzoni (*Canta che ti passa se il lavoro non ti spassa*) e le sue articolate «coreografie» (l'uscita degli operai in bicicletta dalla fabbrica Ansaldo Mirafiari e il passaggio trionfale, cantando, per il paese).

Allo stesso modo non mancano le allusioni alle nuove difficoltà della ripresa filmica e ai tempi lunghi inaugurati dal sonoro, e quel certo rovesciamento di competenze che porta in primo piano ingegneri e tecnici del suono. Come si è detto, il film esordisce sulle prove estenuanti della protagonista femminile (Elsa De Giorgi) alle prese con l'ennesimo ciak: ella ripete la scena per la decima volta, ma il verdetto del fonico è sempre lapidario: «Non si capisce una parola di quello che dice. Parla come se avesse una polpetta in bocca». E, allo stesso modo, quando il tenore Malversi incide la sua prima scena musicale, è in balia del fonico e dei suoi avvertimenti a non avvicinarsi troppo al microfono; del resto, alle richieste di chiarimenti sarà lo stesso regista ad ammettere infastidito: «Ma non chiederlo a me; c'è qui il maestro, il fonico, chi ti pare...». Altrettanto disincantato e quasi cinico è poi l'atteggiamento espresso dal film nei confronti della fonogenia: l'unico criterio valido, infatti, è la potenza della voce, la sua «forza» intesa innanzitutto come capacità di superare il rumore, ed è ciò che fa propendere entusiasticamente i produttori per l'ingenuo operaio; la sua voce, infatti, e il suo canto – non senza ironia, dopo i film «rumoristi» che si sono visti precedentemente – riesce addirittura a vincere il rumore della

fabbrica: nel visionare il documentario alla moviola, il produttore anticipa che «se la voce supera il rumore vuol dire che il film è valido» e si spingerà, durante la visione, all'elogio «Ha una voce come la sirena di una nave» presto ratificato dal filmato, in cui di lì a poco la voce del tenore sarà equiparata da una dissolvenza sonora appunto alla sirena di una nave.

Infine, *La voce senza volto* esibisce anche le strategie produttive e commerciali legate al film sonoro, ostentando – ancora una volta – quella sinergia e convergenza tra media che si è vista fino a questo momento. La strategia narrativa che vede tanto il volto quanto la voce del film, l'attore professionista rimasto afono da un lato, il tenore operaio dall'altro, flirtare con la commessa del negozio *La casa del disco* (Laura Nucci), come lei stessa si dichiara, prigioniera di una «gabbia radiofonica», altro non è che un'ulteriore allusione a quella solidarietà tra radio, disco e film che *La voce senza volto* esibisce apertamente. Il film che si sta girando, infatti, è preannunciato dalla canzone *L'ultimo bolero* (di Cesare Bixio) diffusa dalla radio ovunque, fino a risuonare nel piccolo paesino d'origine dell'operaio, dove i parenti riconoscono l'autentica voce dietro l'etichetta del disco. Il film stesso è in qualche misura reso disponibile a tutti, grazie a quei dischi che girano nei grammofoni dei negozi e presto anche nelle case di chiunque e che, ben prima della proiezione di *Habanera*, anticipano e amplificano l'evento cinematografico. Un'operazione non riuscita invece a Righelli, le cui canzoni del film sollevano non poche perplessità al momento dell'uscita⁴⁸.

Ma naturalmente lo smascheramento principale è dedicato alle modalità di attribuzione del suono all'immagine. La citata sequenza della visita guidata agli studi cinematografici di alcuni illustri ospiti stranieri del produttore, interessati a una coproduzione, porta per mano lo spettatore, come l'ingenuo ma talentuoso operaio protagonista del film, in un vero e proprio percorso di iniziazione alle tecnologie e ai segreti della ripresa sonora, con la descrizione di giraffe, altoparlanti, cabina del suono, percorso del sonoro durante la registrazione, utilizzo di *playback* per le canzoni, ecc. La scena successiva è poi la messa in opera di questi macchinari e di questi modi di produzione e la dimostrazione di come all'immagine del «segnale di partenza cinefonico», il moderno ciak, la voce di Gino, non ancora incisa su disco e che con l'orchestra canta *L'ultimo bolero* nel teatro accanto, possa associarsi grazie alle magiche manipolazioni attuate dal fonico in cabina alle immagini di Sala ripreso nello studio vicino. Le domande degli ospiti e le risposte del produttore sono funzionali a mettere a nudo i meccanismi di produzione del film sonoro e smascherare la forte manipolazione, l'operazione comunque di sonorizzazione che il film subisce. Alla domanda «E le voci vengono incise mentre si gira la pellicola?», il produttore infatti dichiara serafico «È chiaro che sì. Le canzoni invece vengono registrate prima e poi quell'altoparlante... – «Ah, sì che bella tromba» – ...le diffonde per lo studio e il tenore finge di cantarle muovendo solo le labbra. Voi ora mi direte che questo è un altro trucco della cinematografia. Ma certo, è il *playback*». Dunque, quella solidarietà tra voce e immagine che sembrerebbe garantita dalla registrazione si-

multanea alla ripresa, viene comunque fatta saltare pochi istanti dopo dalla canzone, di cui si dichiara la diversa provenienza: non proviene dalla bocca del cantante ma dall'imbuto dell'altoparlante di cui la macchina da presa, durante le parole del produttore, si affretta a fornirci un dettaglio insistito. Prodromo di *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, S. Donen, 1952) il film di Righelli legittima di fatto chiaramente l'operazione di attribuzione arbitraria della voce in nome del *playback*, ne rimuove l'aspetto radicale – il doppiaggio della voce e della parola parlata (inferito però quasi automaticamente grazie all'afonia dell'attore) – esibendo tuttavia in modo molto forte il dualismo tra volto e voce cantata e la possibilità comunque di associare all'ombra sullo schermo non la verità della voce ma il suono meccanico di un disco. Si ritrovano tutti gli ingredienti di *La signora di tutti* riassorbiti però a livello di narrazione con l'innescio ormai chiaro di forti dinamiche enunciative: «chi parla?» diviene qui un interrogativo radicale non più occultabile.

La voce senza volto mette al centro della scena questi e molti altri indizi della rivoluzione produttiva determinata dal sonoro, come la perdita del primato del regista di fronte al fonico e al responsabile del commento musicale, esibendo tutto il ricco patrimonio di mutamenti che attraversano il film sonoro. Esso instaura un gioco di allusioni quasi senza fine, di cui probabilmente nemmeno tutti gli indizi sono stati colti: così ad esempio, l'*alter ego* di Righelli nel film, il regista Riva, è incarnato da quel Romolo Costa che non solo è una delle voci più note del periodo (Clark Gable, Fred Mac Murray, Fredric March, Warner Baxter, e molti altri) ma diverrà di lì a un anno simbolo stesso del doppiaggio, con il citato articolo di Antonioni su “Clark Costa”: un doppiatore non estraneo a numerose parti da attore caratterista, particolarmente intense proprio negli anni Trenta (da *Darò un milione* a *Il signor Max*) ma il cui carattere di “voce che si cala nei panni del regista” in questo film non può non apparire significativo.

Questi aspetti, tuttavia, non dominano solo la storia ma sono riassorbiti dal livello discorsivo e ripresi e approfonditi da altri elementi del film. Innanzitutto, la separazione tra suono e voce si riflette in una logica di segregazione degli spazi molto forte, a livello narrativo ma non solo, tra la scena in cui continuerà a dominare ed esibire la sua immagine il tenore afono e lo studio di registrazione, la gabbia, in cui sarà imprigionata la voce del tenore operaio. La macchina da presa esalta questa separatezza narrativa accostando frammenti dell'uno e dell'altro ambiente e rimanendo prigioniera all'interno di questi spazi, ora percorsi da articolati movimenti di macchina, come il palcoscenico, ora da molteplici punti di vista, come nello studio di registrazione, ma mai uniti l'uno all'altro: la continuità alle immagini verrà infatti conferita solamente grazie al legato sonoro della canzone e solo attraverso il montaggio sarà resa possibile l'illusione di una fusione tra suono e immagine che verrà finalmente esaltata dall'inquadratura finale: il volto del tenore muto cui si associa l'acuto conclusivo. Visualizzata nell'esaltazione del *playback* la possibilità di associare immagini e suoni, il film dunque esibisce perfettamente e fa toccare da vicino da un lato il *désancrage spatial*, dichiarato come si è visto dalla visione sempre do-

minante dell'altoparlante e del microfono nonché dalla provenienza radicale di suoni e immagini da due fonti e due spazi narrativamente e visivamente separati. Dall'altro lato, *La voce senza volto* si fa documento di quel *désancrage sémantique* che, come evidenzia l'inquadratura del fonico che chiuso nella sua cabina manipola la voce di Malversi, rende possibile alla voce di perdere la sua grana e di assumere un nuovo volto. Come risponde il produttore alle paure di uno dei soci («Ma dove troveremo una voce come la sua? Il pubblico se ne accorgerebbe immediatamente»), «Un tenore nella colonna sonora non ha l'acustica del Teatro alla Scala»: la voce dunque perde nella registrazione il suo valore di verità e la possibilità stessa, con le sue qualità inconfondibili, di richiamarsi a un corpo e un volto.

La voce senza volto con il suo viaggio tra le modalità produttive del cinema sonoro degli anni Trenta, pur disincantata nel dichiararne le difficoltà, non rinuncia del tutto ad alcune mitologie. Così, il film insiste nei dettagli visivi sulle apparecchiature tecniche del cinema sonoro, riconfermando quel feticismo della tecnica, dei dispositivi di riproduzione sonora che caratterizza l'ascolto dell'epoca. E soprattutto, mentre dichiara la duplicità del film e la facile ingannevolezza del legame suono/immagine, di fatto *La voce senza volto*, nella "cornice" sulla realizzazione di *Habanera*, esibisce un insistito sincronismo: la scena della riunione di produzione, quando dopo l'afonia del tenore Sala i dirigenti discutono come affrontare l'emergenza, è ad esempio interamente costruita sulla visualizzazione delle sorgenti sonore (i primi piani dell'oratore di turno), rinunciando persino alle classiche inquadrature di reazione. Dunque il film di Righelli esibisce la sfida o comunque il dialogo aperto con lo spettatore di cui ormai è chiaro il ruolo attivo a cui è chiamato: appena informato del *désancrage* tra suono e immagine egli è subito dopo invitato a esercitare le sue competenze e inferenze in materia di sincronismo.

Dietro il gioco ironico, il film di Righelli svela tuttavia un forte moralismo che pervade il piano narrativo, con il finale ritorno del tenore operaio alle proprie origini ma anche quasi a quella campagna che, meno penetrata dai moderni *mass media*, permette di riappropriarsi della propria voce e di reintegrare la funzione del canto accanto a quella della parola. Dunque un moralismo che penetra anche sul piano dei suoni; così, in una delle scene più ironiche del film, lo scambio di voci finisce con il confluire nello scambio d'identità: il maestro di musica pur di non attribuire la voce del suo allievo, Gino Malversi, a un altro volto, le attribuirà un nuovo nome confermandone tuttavia l'identità acustica; convinto che il nome Sala sia semplicemente il nuovo nome d'arte assunto da Malversi, crede alla voce e non all'"inganno" dell'immagine e dei volti sullo schermo e sulle copertine. Come spesso all'epoca, mentre dichiara l'artificio, il film tuttavia alimenta ancora il mito del potere del suono: il suono porta l'anima, porta la vita alle ombre sullo schermo, come più di una volta viene ricordato durante il film: così il regista urla muovendosi sul set «Un po' di vita. Un po' di vita! [...] Sembrate statue! Ve l'ho detto, un po' di vita, questo non è un film muto». L'invito rivolto dal regista in *La voce senza volto* può suonare paradossale eppure è sintomatico del passaggio al sonoro in Italia: l'u-

nico corpo che la voce riuscirà a conquistare – in questo film ma in generale in tante pellicole degli anni Trenta – è quello della macchina, rappresentato di volta in volta, come nel film di Righelli, dall’altoparlante cinematografico, che diffonde la voce nello studio, da quello radiofonico, che la trasporta fino al paese natio, o dal disco inciso, che la porta nel cuore della amata.

6.3. *Un luminoso avvenire*

Gli anni Trenta sono, soprattutto a posteriori, la fase forse unica e incontrovertibile di primato italiano della presa diretta; pur con molte difficoltà il suono viene catturato “contestualmente” all’immagine, se non in qualche raro caso, tra cui, come si è visto, da un lato le canzoni e dall’altro le riprese in esterni. Come ha dichiarato Roberto Villa «quasi sempre gli esterni erano le uniche scene che venivano doppiate. Però, intendiamoci, erano gli stessi attori che si doppiavano. Non c’era affatto il sistema di prendere un attore e poi dargli la voce di un altro»⁴⁹; sarà proprio questa «difficoltà di avere un sonoro decente quando si girava nelle strade», come rileva Suso Cecchi D’Amico⁵⁰, oltre naturalmente alla dizione scadente e le intonazioni dialettali degli attori presi dalla strada, a obbligare quasi durante il neorealismo il cinema italiano a intraprendere la via del doppiaggio, percorrendo una strada che a lungo non abbandonerà. Dalla “falsa” voce di Lamberto Maggiorani in poi, auto-doppiaggio e postsincronizzazione diverranno la prassi in Italia, dando luogo a quei casi anche paradossali di più voci nello stesso film o di scambi di voci che fondano spesso le moderne critiche su questo aspetto del cinema nazionale, ma originando anche quella gestione più complessa e riflessiva del sonoro, quella tendenza alla “sonorizzazione” dei film elogiata dagli studi moderni sul suono.

Tuttavia, come si è detto, già nel cinema italiano degli anni Trenta affiorano – anche lasciando da parte tutta la questione dell’adattamento dei film stranieri – da un lato molte tracce della volontà di manipolare l’accordo tra voce e volto e di infrangere la solidarietà audiovisiva, a partire dal varco, per così dire, creato dalla canzone e dalle riprese in esterni, dall’altro una forte attenzione allo spettatore e al suo ruolo cruciale nel garantire l’accordo e l’aggancio del suono e della voce meccanica alle ombre sullo schermo. Emerge quindi una consapevolezza molto chiara non solo tecnologica ma quasi “ontologica” della natura del cinema sonoro.

Il cinema italiano non sembra cadere vittima della «mitologia del diretto», mai, nemmeno nel caso più eclatante di adesione al vero, ossia nel neorealismo⁵¹; ma al tempo stesso questa che forse troppo a lungo è sembrata il prodotto di una “logica autoriale”, causata dalla sensibilità acustica di registi come Federico Fellini o Luchino Visconti (le sfide delle sincronizzazioni felliniane e le provocazioni dall’italiano zoppicante di Maria Schell in *Le notti bianche* al doppiaggio di Umberto Orsini in *La dolce vita* e i “giochi” con le nazionalità, compiuto spesso con i loro attori e le voci che li doppiano), parrebbe infine essere più il prodotto di un ambiente: quel

clima e quel paesaggio mediale italiano in cui precoce è la consapevolezza dell'alterità del suono e del ruolo attivo dello spettatore. In quest'ottica infatti già il cinema italiano degli anni Trenta, con un ascolto che si regge sul doppiaggio e sulla consapevolezza della scissione tra corpo e volto, offrirebbe le caratteristiche – come Michel Chion definisce la produzione d'autore italiana degli anni Cinquanta – di un *cinema fenomenologico*, che attraverso l'uso massiccio della postsincronizzazione e del doppiato mette a tema indirettamente, e direttamente nei grandi autori, la questione del sonoro e del suo legame arbitrario con l'immagine.

Il cinema italiano sembra evitare da subito l'occultamento della scissione tra voce e volto, il vano inseguimento della parola sul corpo che pur muove tanta parte del cinema (si pensi al "fallimento" delle moderne tecnologie, come il suono multipista, il Dolby o il THX stesso, che semplicemente dislocano maggiormente nello spazio dello spettatore il suono, senza di fatto poterlo mai realmente "agganciare" all'immagine), privilegiando invece una disincantata considerazione del distacco, per suo stesso statuto, del suono riprodotto e della voce meccanica dalla sua sorgente.

Il doppiaggio sicuramente investe molti altri problemi, soprattutto nel campo qui accantonato dei film stranieri, dalle questioni sulla fedeltà e sulla verità della traduzione (ma anche dei rumori, che riporta alle riflessioni sulla resa sonora e la ricreazione di un suono di valore "ambientale") alle considerazioni di natura linguistica, pure a volte non lontane dall'area d'interesse di questo studio, portate ad esempio a interrogarsi su come «questo italiano dei nostri adattatori e doppiatori, con la sua voce standard leggermente metallica e alonata, abbia contribuito più della omogeneizzazione scolastica e almeno quanto la radiofonia a formare una sorta di italiano cinematografico medio»⁵². Tuttavia, quello che in questa sede premeva sottolineare è che nel cinema degli anni Trenta si trova già un'intuizione profonda della realtà del cinema sonoro e del suono riprodotto e quell'attenzione allo spettatore che, come nelle parole di Federico Fellini, sarà protagonista del film del dopoguerra: «Nei miei film il rumore dei passi non c'è mai. Tutti i rumori marginali, se non servono davvero al film, e la cosa avviene solo eccezionalmente, vanno eliminati. O si rischia di disturbare: è lo spettatore che deve aggiungere, se crede. Anche per questo io non potrei fare a meno del doppiaggio»⁵³.

Non bisogna infatti dimenticare che nell'ambiente italiano fin dall'inizio nessuna voce resisterà al doppiaggio, nemmeno la voce più potente, quella del Duce:

Una dozzina d'anni fa i dirigenti di una azienda cinematografica specializzata nella realizzazione di documentari d'attualità si trovarono imprigionati in un grosso contrattempo. La documentazione cinematografica dell'ultimo discorso di Mussolini era riuscita perfetta dal punto di vista fotografico, ma, per un errore tecnico, la registrazione del "parlato" era mancata. Fu adottata una soluzione eroica. *L'attore Luigi Pavese, noto persino in questura per certe sue imitazioni del duce, fu invitato in tutta fretta a "doppiare" la sua voce.* Il documentario fu presentato in tutta Italia e nessuno si accorse della sostituzione⁵⁴.

Così, dopo la deformazione della voce di Mussolini da parte di Castellani nei suoi suonomontaggi, un altro curioso aneddoto chiude gli anni Trenta. Luigi Pavese, interprete di alcuni film del periodo (da *Aldebaran* di Blasetti a *Il dottor Antonio* di Guazzoni), attivo in ambito radiofonico, doppiatore di molti caratteristi e noto per le sue imitazioni della voce del Duce, nel 1941 viene chiamato per doppiarne la voce in un documentario di cui era andato perduto il sonoro. Forse, come è registrato in questo aneddoto, il pubblico non si accorse dello scambio di voci, o forse, come si è visto fin qui, preferì continuare a credere all'inganno congenito e alla possibilità di agganciare delle voci ai volti.

Come sottolinea Ermanno Comuzio, «Nell'étimo di "doppiare" (doppione, doppiezza) è insito il significato d'inganno, simulazione, doppio senso, trucco. C'è però anche quello di aumentare, accrescere, ingrandire [...]. C'è il senso dell'artificio retorico (raddoppiamento), e dell'ambiguità»⁵⁵. Il cinema italiano degli anni Trenta si muove tra tutte queste dimensioni e intuisce il radicale cambiamento di un mondo ormai invaso di suoni, un ambiente in cui «la voce si riverbera intorno nel mondo, unico corpo intatto, unica fisicità *reale* e continua, di cui i diversi corpi-attori finiscono per essere transeunti epifanie»⁵⁶.

NOTE

¹ Citato in C. O'BRIEN, "Un individu brisé"? *The Dubbed Actor in 1930s France*, in *L'uomo visibile. L'attore cinematografico dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/ The Visible Man. Film Actor from Early Cinema to the Threshold of Modern Cinema*, a cura di L. VICHI, Atti del VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, Forum, 2002, pp. 337-341.

² A. CECCHI, *Follie del giorno*, «L'Italia letteraria», 27 ottobre 1929, ora in *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, a cura di A. TINTERI, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 80-82; cit. da p. 80.

³ Non si possono non ricordare le intuizioni di Münsterberg sul movimento e la profondità e sul ruolo dello spettatore nell'attualizzare le condizioni poste dal film; H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: a Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916, tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, pp. 33-47.

⁴ [«Per sua essenza il suono è di fronte al visibile [...]; sempre in ritardo, e questo a doppio titolo. Da un lato perché è spesso un effetto e non una causa, che dunque viene dopo, anche infinitesimalmente. Dall'altro lato a causa della sua lentezza di propagazione: 340 metri al secondo in mezzo aereo, cioè quasi un milione di volte più lento che la luce! L'apparente insieme del suono e dell'immagine non deriva dunque che da un'approssimazione della nostra percezione umana, ma questa approssimazione è alla base stessa della nostra esperienza del mondo»]; M. CHION, *La Toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1988, p. 12.

⁵ M. CHION, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999², p. 7.

⁶ R. ODIN, *À Propos d'une couple de concepts (son in/son off)*, «Linguistique et sémiologie», 6, 1978, ora in *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 225-255.

⁷ *Ibidem*. Questo "ancoraggio", infatti, avviene sulla base di determinati caratteri temporali (*code du synchronisme*, che permette di correlare sull'identità di ritmo e la coincidenza temporale delle soglie di due o più serie temporali), della possibilità di rinvio ad una sorgente (*code de désignation des sources sonores*, che consente al solo livello visivo di riconoscere qualcosa come sorgente sonora) o della coerenza ad essa del suono udito (*code sémantique énonciatif*, che permette di attribuire ad una sorgente il suono corrispondente). Sono quei tre parametri del suono filmico da altri autori definiti come denotazione, sincronismo e ridondanza. Vd. nel presente studio le osservazioni di Michel Fano, § II.1.

⁸ *Ivi*, p. 255.

⁹ [«piazzandosi risolutamente dal punto di vista dello spettatore e tentando di descrivere le interferenze che è portato a fare in ciascun momento della catena filmica»]; *Ibidem*.

¹⁰ [«certi cinema tra i più grandi sono più "sonorizzati" che "sonori" – senza l'accezione infamante che viene riservata al termine sonorizzato. Essi non trasmettono delle *tranches* di reale ritagliate al momento stesso della ripresa; essi osservano il reale attraverso un prisma rotante che separa e che ricomponne, senza fare ri-coincidere assolutamente gli elementi dislocati»]; M. CHION, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1985, p. 17, mio corsivo.

¹¹ E. COMUZIO, *Quando le voci non appartengono ai volti*, «Cineforum», 5, 1993, ora in *L'attore dimezzato? Doppiaggio sì/no, anzi... sì*, a cura di A. CASTELLANO, ANCCI - «Quaderno di "filmcronache"», 1-2, 1995, vol. I, pp. 5-12; cit. da p. 6.

¹² C. PAVOLINI, *Tradurre un film*, «Cinema», 5, 10 settembre 1936; P. UCCELLO, *La tecnica e l'arte del doppiato*, «Bianco e nero», II, 5, 31 maggio 1937, pp. 40-55; G. BRIAREO, *Il doppiaggio in Italia*, «Cinema», II, 29, 10 settembre 1937, pp. 154-156; T. O'DARSA, *Le voci del cinema*, «Cinema Illustrazione», 38, 22 settembre 1937; vd. anche L. INNAMORATI, P. UCCELLO, *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e nero, 1939.

¹³ BRIAREO, *Il doppiaggio in Italia*, cit., mio corsivo, p. 154. Sulle diverse tecniche del doppiato attive fuori dall'Italia cfr. O'BRIEN, "Un individu brisé"?, cit.

¹⁴ INNAMORATI, UCCELLO, *La registrazione del suono*, cit., p. 321.

¹⁵ Notizia riportata in *Voci d'autore. Storia e protagonisti del doppiaggio italiano*, a cura di M. GUIDORIZZI, Verona, Cierre, 1999, p. 26.

¹⁶ O'DARSA, *Le voci del cinema*, cit.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ J. COMIN, *Film del mese. I lancieri del Bengala*, «Bianco e nero», I, 1, gennaio 1937, mio corsivo.

¹⁹ BRIAREO, *Il doppiaggio in Italia*, cit.

²⁰ Ricordo riportato in O. CALDIRON, M. HOCHKOFER, *I signori degli anelli (Il doppiaggio in Italia: le gloriose imprese di una calamità nazionale)*, in AA.VV., *Cinema / Italia / Doppiaggio*, in *Il Patologo 3. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e Televisione*, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 109-123, p. 110.

²¹ R. PAOLELLA, *Storia del cinema sonoro (1926-1939)*, Napoli, Giannini, 1966, pp. 28-29, corsivo dell'autore.

²² F. SACCHI, «Corriere della Sera», 1935, riportato in AA.VV., *Cinema / Italia / Doppiaggio*, cit., pp. 114-115, mio corsivo.

²³ E. ROMA, *Pirandello e il cinema*, «Comoedia», XIV, 7, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 19-22. L'articolo consiste in un'intervista a Pirandello.

²⁴ L. CHIARINI, *Intraducibilità del film*, «Lo Schermo», agosto 1936, pp. 30-32, poi *L'uomo ombra. Preferisco i fagioli*, «Lo Schermo», ottobre 1936; *L'uomo ombra. Pro e contro il doppiaggio*, «Lo Schermo», novembre 1936.

²⁵ E. ROMA, *Il "doppiato"*, «La Stampa», XI, 21 febbraio 1933, p. 5.

²⁶ AA.VV., *Due lustri di sonoro. Numero doppio dedicato al fonofilm in occasione del suo decimo anniversario, la sua storia, i suoi problemi estetici, tecnici ed industriali*, «Cinema», V, 108, 25 dicembre 1940.

²⁷ AA.VV., *Inchiesta sul doppiaggio. Pro o contro?*, «Cinema», VI, 109, 10 gennaio 1941, p. 10. L'inchiesta viene portata avanti su tutti i numeri fino al fascicolo 116 del 25 aprile 1941, in cui appare l'editoriale, a firma Antonioni, M. ANT., *Conclusioni sul doppiato*, «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 261.

²⁸ M. ANTONIONI, *Vita impossibile del signor Clark Costa*, «Cinema», V, 105, 10 novembre 1940, pp. 328-330, mio corsivo.

²⁹ Dichiarazione di D. CALCAGNO in AA.VV., *Inchiesta sul doppiaggio. Pro o contro?*, «Cinema», VI, 112, 25 febbraio 1941, p. 121, mio corsivo. Va detto che all'origine degli strali di Antonioni e della citata *Inchiesta* vi era proprio un intervento di Diego Calcagno, pubblicato nel 1940 su «Cinema» contestualmente a una dichiarazione con cui la rivista si dissociava dal suo contenuto (*Il problema delle voci*, «Cinema», V, 104, 25 ottobre 1940, p. 293).

³⁰ E. M. MARGADONNA, *Parabola del "parlato". Il "dubbing"*, «Comoedia», XIII, 11, 15 novembre-15 dicembre 1931, pp. 17-18; cit. da p. 18.

³¹ *Ibidem*, mio corsivo.

³² *Ivi*, p. 18.

³³ C. PAVOLINI, *Tradurre un film*, «Cinema», I, 5, 10 settembre 1936.

³⁴ E. GHEZZI, *La voce e il suo doppio*, in AA.VV., *Cinema / Italia / Doppiaggio*, cit., p. 108.

³⁵ Il processo acquista particolare visibilità sulla neonata rivista «Lei», sulle cui pagine si succedono in maniera martellante gli inserti promozionali; in essi non solo si dà notizia del film e del suo farsi ma la pellicola è ricollegata continuamente alle puntate del romanzo *La signora di tutti* di S. Gotta apparse su «Novella» («Lei», II, 2, 9 gennaio 1934, p. 11; Annuncio delle riprese di *La signora di tutti*, «Lei», II, 22, 29 maggio 1934, p. 12), al concorso «Si cerca la Brigitte Helm italiana...» (Annuncio del Concorso *Novella-Film*, «Lei», II, 2, 9 gennaio 1934, p. 11; Annuncio del Concorso *Si cerca la Brigitte Helm italiana...*, «Lei», II, 3, 16 gennaio 1934, p. 14; vd. anche ANON., *Si è finalmente trovata una diva italiana: Isa Miranda*, «Cinema Illustrazione – Supplemento mensile», II, 3, marzo 1934, p. 34), alla nuova «magnifica edizione» del romanzo (II, 22, 29 maggio 1934, p. 12), alla promozione del nuovo romanzo di Gotta *Bella figlia dell'amore*, pubblicato sempre a puntate su «Novella» («Lei», II, 28,

10 luglio 1934, p. 6), e, ancora, alla vendita di una «magnifica serie di 40 cartoline» dal set («Lei», II, 46, 13 novembre 1934, p. 10). Isa Miranda riferisce invece di essere stata scelta da Ophuls in persona; vd. *Cinecittà anni Trenta (parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano) 1930-1943*, a cura di F. SAVIO, Roma, Bulzoni, 1979, p. 790.

³⁶ E. ROMA, *La signora di tutti*, «Cinema illustrazione», II, 12, dicembre 1934. Va ricordato che la Miranda aveva già debuttato, con scarso successo, in *Il caso Haller* (A. Blasetti, 1933) e *Tenebre* (G. Brignone, 1934) e che Mino Doletti asserisce che Rizzoli avesse regalato una sterlina d'oro ai giornalisti presenti a Venezia per assicurarsi ottime recensioni. Cfr. *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 493.

³⁷ Copertina di «Lei», II, 26, 26 giugno 1934 (sulla foto della giovane che conduce una carrozzeria, è presente anche la didascalia: «La trotolata al mattino: l'attrice Nelly Corradi: la vedremo nel film *La signora di tutti*»); Copertina di «Lei», II, 49, 4 dicembre 1934 (sulla foto della giovane in vestaglia che sorride, è presente anche la didascalia: «La graziosissima attrice Nelly Corradi che figura accanto a Isa Miranda nel film *La signora di tutti* proiettato in questi giorni sui principali schermi delle maggiori città d'Italia»).

³⁸ ANON., *Le prime a Milano. "La signora di tutti" all'Odeon*, «Lei», II, 50, 11 dicembre 1934, p. 12.

³⁹ F. SACCHI, *La signora di tutti*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1934, ora in *Al cinema negli anni Trenta. Recensioni dal «Corriere della Sera» 1929-1941*, a cura di E. MARCARINI, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 124-125.

⁴⁰ F. SACCHI, *La signora di tutti*, «Corriere della Sera», 17 agosto 1934.

⁴¹ E. MERLINI, *Non ho scuderia*, «Comoedia», XIV, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1932, pp. 19-20.

⁴² *La signora di tutti*, cine-disco Fonorama 1934. Il disco è stato ristampato successivamente in una raccolta su vinile dalla Fonit Cetra all'interno della collana *Fonografo italiano*.

⁴³ Annuncio pubblicitario Columbia, *Nelly Corradi ed un suo piccolo dramma*, «Cinema Illustrazione. Supplemento mensile», II, 11, novembre 1934, p. 31, mio corsivo.

⁴⁴ Cfr. C.A.P. [CARLO ALBERTO PEANO], *Nelly Corradi*, in AA.VV., *Filmllexicon degli autori*, vol. I: A-C, Roma, CSC, 1958, pp. 1454-1455.

⁴⁵ F. TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, tr. it. *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 186, mio corsivo; il testo riporta un articolo del 1957.

⁴⁶ Il film racconta delle riprese del film *Habanaera* interrotte a causa dell'afonia dell'attore principale nonché tenore Maurizio Sala (Carlo Romano). Il sostituto verrà trovato, da produttori e regista, in un operaio che si diletta di musica, Gino Malversi (Giovanni Manurita), udito per caso visionando un documentario sulla fabbrica in cui lavora. Il prezzo da pagare sarà tuttavia il suo completo anonimato. Anche sulla spinta di una storia d'amore impossibile con la commessa di un negozio di dischi (Laura Nucci), completamente affascinata da Sala e incapace di riconoscere la voce di Malversi, alla fine il tenore/operaio riuscirà almeno, grazie a un'esibizione in cui sbugiarda il tenore Sala, a liberarsi di un contratto capestro e farà ritorno «sconfitto» al paese natio dove sarà tuttavia accolto trionfalmente.

⁴⁷ Il produttore e il regista stanno camminando per gli studi, quando odono la musica provenire dalla sala moviola e commentano: «Chi sta cantando? Viene dalle moviole? Un altro *film musicale*, lo sentite?», «Credo che sia un documentario sulla felicità dell'operaio».

⁴⁸ È il giudizio espresso ad esempio da Guglielmina SETTI, su «Il Lavoro», 16 maggio 1939.

⁴⁹ Dichiarazione riportata in CALDIRON, HOCHKOFER, *I signori degli anelli*, cit., p. 115.

⁵⁰ *Ivi*, p. 120.

⁵¹ Vd. CHION, *Le son au cinéma*, cit., p. 70: «si le cinéma néo-"réaliste" italien a pu se développer, c'est à partir de la possibilité d'un son non réel, c'est-à-dire post-synchronisé».

⁵² G. FINK, *Essere e non essere: la parola e i suoi codici*, in *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, a cura di R. BACCOLINI, R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI, L. GAVIOLI, Bologna, CLUEB, 1994, pp. 30-39; cit. da p. 35.

⁵³ Dichiarazione riportata in AA.VV., *Cinema / Italia / Doppiaggio*, cit., p. 109, mio corsivo.

⁵⁴ A. LUSINI, *Le voci del cinema*, «Oggi», IX, 4, 22 gennaio 1953, pp. 24-27; cit. da p. 24.

⁵⁵ E. COMUZIO, *Voce / Volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico*, «Il Verri», 1-2, marzo-giugno 1993, pp. 191-127; cit. da p. 191.

⁵⁶ GHEZZI, *La voce e il suo doppio*, cit.

IL FILM RADIOFONICO

All'interno di un cinema sonoro radicalmente ibrido, compromesso con apparecchi e sonorità disperate, i film italiani dei primi anni Trenta sono un'importante testimonianza della rivoluzione sonora in atto negli anni del passaggio al film parlato: estremamente ospitali nei confronti delle nuove tecnologie di fissazione e trasmissione sonora, modellano, come si è visto, spesso i primi tentativi di un uso espressivo del sonoro cinematografico su spunti offerti da questi nuovi media, offrendosi dunque come un fecondo terreno in cui investigare i rapporti tra tecnologie e forme testuali.

Il rapporto con la radio, tuttavia, si configura come qualche cosa di più, particolarmente in Italia: il film piega il suo tessuto sonoro a quello radiofonico maturando le sue risorse in un costante dialogo con la radiofonica, ma il cinema dà anche un volto alla radio, offre un'immagine di ciò che il "telegrafo senza fili" rappresentava all'epoca. Come si è visto, i rumori che confluiscono nei primi film sonori sono spesso elaborati, sia come repertorio che come sintassi, a ridosso della grande riflessione radiofonica sulla radiocommedia. Le musiche si ispirano alla radio, escono dai territori tradizionali per inoltrarsi in quello del rumore, e tendono ad assumere quella conformazione a flusso che è alla base stessa dell'idea di colonna sonora ma che trova il suo *genius loci* nella discografia e nella radio. Infine la voce occulta o maschera la sua sorgente, tendendo alla magia e alla suggestione di quelle voci che costituiscono la principale novità della radiofonica. Il film dunque si fa a tratti "radiofonico".

Ma il cinema offre anche una fonte importante per lo studio della radiofonica. Una «lettura indiziaria»¹ delle presenze radiofoniche nei film dell'epoca, rende visibili aspetti spesso taciuti della radiofonica del periodo: la composizione del pubblico, con l'attenzione a quel consumo femminile troppo spesso rimosso dalle fonti ufficiali (*La signora di tutti*), il rapporto tra l'informazione e il regime e la precoce conflittualità con la vocazione radiofonica all'*entertainment* (*Darò un milione*), il divismo intermediale su cui si regge anche il cinema e che alimenta (*Ecco la radio!*). Il percorso è anche cronologico: nel 1940 il film di Giacomo Gentilomo, film radiofonico per eccellenza, nasce ormai da una programmatica convergenza di radio

e cinema e testimonia della fine di un'epoca. Conferma una permeabilità dei confini tra i media ormai "istituzionalizzata" lontana dal fecondo, spontaneo e sperimentale ibridismo dei primi tempi: il paesaggio mediale ha definito i propri oggetti e il proprio ambiente acustico, e il cinema svela una tendenza ormai allo stereotipo sonoro, dimostrando come acquisita e terminata la grande fase di sperimentazione. È il traguardo finale di quella ideale fusione totale di cinema e radio, destinata nelle opinioni dell'epoca a confluire nella *radiovisione*, come allora era chiamata la nascente televisione, eppure anche cifra di quella, questa sì internazionale, «*New Era in Electrical Entertainment*»² che vede un equilibrio precario ma anche ormai classicamente codificato.

7.1. Cinema e radio, film radiofonico

Come in altri periodi storici o in altri contesti culturali accade solo in alcuni momenti "straordinari", nei primi film sonori italiani quasi sempre ci si trova di fronte non solo a *presenze radiofoniche*, visualizzazioni filmiche della produzione o del consumo radiofonico, ma in qualche modo a una potenziale *radiofonicità* del cinema.

Rivedendo oggi *Citizen Kane*, mi accorgo che lo conoscevo a memoria, ma come un disco più che come un film; non ero sempre certo dell'immagine che sarebbe seguita, ma lo ero del suono che stava per prorompere, del timbro di voce di quel tale personaggio che stava per prendere la parola, del nesso musicale che avrebbe introdotto la sequenza successiva. [...] Da questo punto di vista, *Citizen Kane* potrebbe essere il primo film radiofonico. Dietro ogni scena c'è un'idea sonora che gli dà un particolare colore³.

Così, con l'appellativo di *film radiofonico*, François Truffaut definiva la visione di *Quarto potere* di Orson Welles, nel tessuto del quale l'autore francese ravvisava ben più che una traccia visibile della precedente esperienza radiofonica wellesiana. Non si vuole certo sminuire lo stile "inimitabile" di Orson Welles, e il ruolo centrale che ha sempre svolto la radio nella sua formazione (dalle trasmissioni di *First Person Singular* alla ovviamente celebre *La guerra dei mondi*) e nel suo metodo di lavoro (per cui si è parlato di un *Radio Method of Directing*) e trasferita poi nel gioco con la voce condotto dal suo cinema, dal primissimo piano iniziale sulla bocca di Kane alla vera e propria voce *ex machina* davanti al microfono di *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Amberson*, 1942).

Tuttavia quest'etichetta si presta particolarmente a indicare per così dire una prassi nel cinema italiano degli anni Trenta, in cui, da un lato, c'è una "partitura" sonora nei film, prevalentemente rumoristica, musicale o anche solo vocale, che si impone quasi sul visivo e si imprime nella memoria; dall'altro, questi suoni conservano una matrice ed esigono per la loro corretta valutazione un recupero delle sonorità radiofoniche insieme alle quali si sono imposte. Parlare di film radiofonico si-

gnifica dunque parlare di un modello, un paradigma filmico in cui il film ospita un altro *medium* sonoro, e nell'ospitarlo ne adotta più o meno esplicitamente vie, modelli e possibilità espressive, in un gioco complesso di interferenze e di contaminazioni.

Trovare infatti una paternità certa nella ricerca sonora è, oltre che difficile, anche inutile; come si è visto, all'epoca è invece molto forte la consapevolezza che molti processi si svolgono di fatto in parallelo, che i confini tra i media sono improvvisamente permeabili, e che non il cinema ma un intero paesaggio mediale si trova a lavorare per definire i propri oggetti e il proprio ambiente acustico. Nel corso di questo studio si sono spesso ricercati dei "precedenti" alla realizzazione filmica; come si è detto, non si nega la paternità di certi effetti e certe risorse che maturano precocemente nell'ambiente della radiofonia, tuttavia ciò non toglie che l'elaborazione sia comune al paesaggio mediale, come si è visto dall'atteggiamento della stessa teoria cinematografica che si interroga contemporaneamente sui due fronti del suono filmico e di quello radiofonico.

Questa sorta di "cortocircuito" tra radio e cinema, un continuo va e vieni in cui la radio si ispira al cinema e gli offre nuovi spunti e viceversa, è ben presente all'epoca e affiora nella circolarità anche lessicale di alcune riflessioni teoriche; così, per citare un lucido studioso della commedia radiofonica del tempo, Alberto Casella da un lato definisce la radiocommedia come «commedia-film», in virtù del fatto che, rispetto al «divisionismo teatrale», adotta proprio una forma filmica e ne mutua innanzitutto l'idea di continuità, dall'altro non esita a parlare in alcuni casi, addirittura di «vero film radio-sonoro» creato dalla radiofonia, e tra questi cita proprio *La dinamo dell'eroismo* di Alessandro De Stefani che sarebbe presto a sua volta divenuta un film con *O la borsa o la vita*⁴.

Come è stato sottolineato dalle teorie più recenti⁵, l'assenza di visivo tipica del medium radiofonico, fa sì che l'ascoltatore viva una continua operazione di *negoziazione* con l'oggetto sonoro che riceve, un'attività che oscilla tra il tentativo di ricostruire il visivo "mancante", la percezione dell'autonomia del visivo e infine la feticizzazione dell'apparato di riproduzione acustica. Ebbene il cinema sonoro italiano degli anni Trenta riflette in modo più che evidente questi tre aspetti: nella fase di più radicale sperimentazione sonora non solo accoglie forme di parola e di vocalità la cui natura acusmatica è decisamente radiofonica; non solo adotta certe risorse musicali e rumoristiche di risoluta autonomia sul visivo (la canzonetta ma anche le "sinfonie" di rumori); soprattutto, il cinema italiano matura un fortissimo legame con le apparecchiature sonore: non semplici icone della modernità, al pari dei "telefoni bianchi", ma veri feticci di questo nuovo potere di riproduzione e trasmissione sonora.

7.2. *La radio al cinema*

Parlare di film radiofonico, significa parlare anche di un cinema che si fa veicolo della radiofonia. Tra radio e cinema si instaura un legame che, pur cominciando a puntare – tanto sul fronte della teoria quanto su quello della prassi – su una “specifica” estetica sonora, rimarrà forte per lo meno fino all’avvento della televisione, mostrando la radio quale interlocutore ma anche quale presenza privilegiata dai film all’interno del paesaggio mediale⁶.

La produzione filmica italiana tra il 1930 e il 1936 documenta riccamente la natura tecnica, lo sviluppo, il raggio d’azione, l’impatto di questi nuovi media sonori, primo fra tutti la radio. Dopo aver visto da vicino come la presenza della radio nei film diventi occasione di riflessione sul suono riprodotto, filmico e non solo, in questa parte si intende infine valorizzare la capacità del cinema di farsi fonte per la storia mediale.

Le presenze sonore radiofoniche di molti film del periodo offrono infatti uno spaccato della storia italiana della radiofonia e diventano un’importante occasione per dare *visibilità* alla produzione e al consumo radiofonico dell’epoca, a partire dagli icastici ritratti offerti, da un lato, della radio come apparato di emissione, e quindi del suo versante produttivo, dall’altro della radio come dispositivo di ricezione, e quindi delle modalità dell’ascolto.

Inoltre, alcuni film significativi documentano aspetti inediti della radiofonia dell’epoca, che possono essere utilmente confrontati con le fonti “primarie” e quindi integrare o altrove apertamente disattendere le stime ufficiali e le opinioni più ricorrenti. Si vedrà come determinati film illustrino in modo ben più complesso, di quanto documenti la storia ufficiale, alcuni aspetti della radio italiana degli anni Trenta; attraverso gli spunti offerti da alcune pellicole, si metteranno in luce, in particolare: innanzitutto alcuni aspetti della composizione del consumo radiofonico; in secondo luogo certi caratteri di quell’istanza divulgativa tanto diffusa all’epoca e del suo rapporto con il potere; e infine si farà un tuffo nella programmazione radiofonica dell’epoca.

Riprendendo le parole di Pierre Sorlin, i film del periodo aiutano a ricostruire *l’immagine della radio* diffusa al tempo.

Il visibile è quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in un’epoca data.

Le condizioni che influenzano le metamorfosi del visivo, e il campo stesso del visivo sono strettamente legati: un gruppo vede ciò che può vedere, e ciò che è capace di percepire definisce il perimetro entro il quale esso è in grado di porre i propri problemi. Il cinema è al tempo stesso repertorio e produzione di immagini. Mostra non già il «reale», ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce. Per un altro verso, contribuisce ad allargare il territorio del visibile, a imporre immagini nuove⁷.

I film selezionati non sono tra i più diretti del periodo nel documentare il mondo della radio e la sua presenza nella società degli anni Trenta. Con l'eccezione di *Ecco la radio!*, film che attesta una esplicita fase di convergenza tra i due media e offre una fedele documentazione della sua programmazione, non si è scelto, ad esempio, *Mille lire al mese* con il suo ritratto di una stazione radiofonica nell'epoca della concorrenza della televisione, e, su un altro fronte, si è lontani dalla riproposta dei piccoli grandi eventi mediali creati dalla radio di allora, come il già visto comunicato ufficiale di Badoglio alle truppe in Africa (*Il grande appello*) o il rituale Segnale orario esaltato da *Trenta secondi d'amore*. Si è invece preferito attingere alla folta schiera di pellicole in cui la realtà della radio è calata profondamente nella finzione del racconto, offrendo un ritratto non ufficiale, a tratti anche caricaturale, ma non meno significativo e credibile. In questi film gli indizi sembrano apparentemente pochi, affidati a qualche veloce inquadratura e a qualche frammento fittizio di trasmissione, eppure sono in grado di dire molto, come si vedrà, sia esibendo esplicitamente alcuni tratti della radiofonia dell'epoca sia dando indiretta visibilità a fenomeni magari rimossi ma non meno cruciali.

Accanto alla ricostruzione dell'*udibile* attestato dalla mentalità italiana degli anni Trenta si colloca così il *visibile* di tutta una macchinaria di riproduzione sonora cui anche il cinema partecipa e che trova nella radio il suo feticcio.

7.2.1. *Signore all'ascolto*

La signora di tutti è un buon punto di partenza per indagare la composizione del consumo radiofonico negli anni Trenta e il suo veloce oscillare tra le esigenze "maschili" del regime e un pubblico femminile sempre più protagonista. I rapporti tra cinema e radiofonia sono, come si è visto, esplicitati all'interno di quelle scene cosiddette radiofoniche, in cui il cinema si fa fonte per lo studio della radio o meglio di una certa immagine della radiofonia.

La radio è presente infatti nel film in due sequenze. Nella prima scena, l'apparecchio radiofonico, ben visibile in camera di Alma (Tatiana Pavlova), diffonde «la musica di sapore straussiano»⁸ che accompagnerà la morte della donna e parallelamente l'incontro amoroso del marito Leonardo (Memo Benassi) con Gabriella (Isa Miranda). Nella seconda scena, in parte già analizzata, l'impresario di Gaby (Franco Coop) siede accanto alla donna, che gli ha appena confessato le sue traversie, e racconta quindi al microfono della radio il suo incontro romanzato con l'attrice, tratteggiandone un vivace ritratto personale e professionale.

La radio, dunque, è presente nel film nella sua doppia veste di apparecchio di ricezione e di dispositivo di produzione. La compresenza di questi due aspetti – tra l'altro significativamente frequente nei film dell'epoca – è già di per sé eloquente e rivela immediatamente il desiderio di mostrare i due diversi volti della radiofonia, allora strettamente legati: la radio è una nuova maniera di animare di suoni il mondo,

è una possibile colonna sonora alla realtà; ma la radio è anche un microfono disponibile, da cui diffondere ovunque la voce e i pensieri anche dei comuni cittadini, è il viatico a una notorietà prima insospettabile, è la parola alla voce e alla vita di chiunque. Si tratta di due aspetti che ritagliano un raggio d'azione della radio come grande macchina d'evasione per certi versi concorrenziale al cinema, una scatola sonora che rende possibile la fuga in un mondo altro, sia trascinando la mente lontano sia modificando gli eventi reali in una vita altra (come il racconto dell'impresario che trasforma la testimonianza della donna sola e disperata nella leggenda della diva irraggiungibile).

Ecco più nel dettaglio la prima scena considerata. La sequenza si articola in tre parti: è l'ultima notte in cui Gaby dorme nella camera accanto a Alma per farle compagnia; le due donne si parlano a distanza quand'ecco che nella camera della ragazza giunge Leonardo che, accecato dalla passione, le intima di raggiungerlo in giardino. Forse Alma sente qualcosa (abbassa il volume della radio), in ogni caso il sospetto si fa certezza quando non ha risposta alle sue domande; mentre Gaby e Leonardo parlano in giardino, la donna sulla sedia a rotelle grida e arranca per le stanze della villa fino al grande scalone, dove perde l'equilibrio e precipita. Leonardo accorre con il maggiordomo presso il corpo senza vita della moglie, mentre Gaby risale in camera, seguendo la scia sonora della radio rimasta accesa, e distrugge l'apparecchio. Questa sequenza pone in luce alcuni aspetti importanti della programmazione dell'epoca e anche alcuni suoi caratteri più taciuti e nascosti.

Nella sequenza della morte di Alma la radio emerge innanzitutto per la sua collocazione, che acquista un elevato valore simbolico: l'apparecchio, infatti, è posto in camera, sul comodino accanto al letto, e viene acceso di notte, prima di addormentarsi. La radio si fa subito sinonimo di relax, di tranquillità, «allietta i riposi delle dive dello schermo», come dichiarava una copertina di «Radiocorriere» di qualche anno prima, mostrando alcune *starlettes* in biancheria da notte appoggiate provocanti a un apparecchio radiofonico⁹. E chi più diva del ruolo incarnato dalla esotica Pavlova nel film?

Dunque la radio si offre nel film come *status symbol*: un argomento molto forte nel 1934 in cui l'apparecchio radiofonico si affranca visibilmente dagli armadietti e mobiletti in stile, in cui a lungo era stata nascosta o camuffata, per troneggiare dalla mobilia di casa: un fenomeno che ritorna anche internazionalmente, come nell'edizione italiana di *Vergiß mein nicht!* di Genina (*Non ti scordar di me*, 1935) dove, in un dettaglio stretto e insistito sulla placca di sintonizzazione, si arriva con chiarezza a leggere il nome dell'apparecchio Telefunken Super 564. Del resto, non bisogna dimenticare che l'era del design industriale è ormai alle porte e la radio è uno dei primi oggetti su cui si applicano le ricerche. Già i futuristi, spesso indicati come precursori, avevano riconosciuto che «gli apparecchi [radiofonici] in vista si presentano come assieme plastici dalle più gustose materie» e avevano imposto di esibirli e addirittura invitato gli architetti a includere nelle nuove case una specifica Sala per radioaudizioni¹⁰. È proprio la metà degli anni Trenta a sancire il trionfo di

questo culto dell'oggetto radiofonico cui, dalla Triennale del 1933, iniziano a essere riservati appositi concorsi che culminano nel 1939: l'esposizione milanese è totalmente dedicata alla radio e vince il concorso il celebre apparecchio da tavolo Phonola in bachelite a cinque valvole, disegnato dagli architetti milanesi Caccia Dominioni e Castiglioni «forse l'unico oggetto "di design" in senso attuale che abbia inciso allora sul mercato»¹¹. E sull'idea di lusso insisteva ancora moltissimo la pubblicità radiofonica dell'epoca, proponendo, accanto a prodotti ormai visibilmente di design, i sontuosi radiogrammofoni e le ambientazioni quasi regali in cui si aggiravano personaggi in smoking e abiti da sera.

Tutti questi elementi dunque mostrano la radio come simbolo sociale e cifra, al pari dei telefoni bianchi, del periodo; al tempo stesso tuttavia confermano quel feticismo delle apparecchiature di riproduzione sonora che il film puntualmente registra dando centralità alla radio nella messa in scena e nella centratura delle inquadrature.

Accanto all'oggetto radio, l'immagine della radiofonia: la sequenza di *La signora di tutti* mostra, come si vede nell'ascolto notturno, non il volto pubblico della radio, quello che tanto il regime in quegli anni cercava di alimentare, ma la dimensione privata e individuale dell'ascolto. Di più, il film propone un medium prettamente femminile: è Alma che accende e manovra l'apparecchio ed è lei con l'amica l'unico pubblico possibile: «Gaby, ti ricordi questa musica?» domanda infatti con aria complice Alma davanti a un marito completamente escluso dall'ascolto. Il film di Ophüls conferma un volto femminile dell'ascolto radiofonico che si stentava in fondo ufficialmente a «prendere in considerazione come un pubblico specifico»¹², ma che emergeva chiaramente dalla pubblicità dell'epoca: le pagine delle riviste reclamizzavano da sempre l'apparecchio radiofonico presentandolo accanto alla sua principale fruitrice, la donna, fosse la tradizionale madre di famiglia o la moderna protagonista dei salotti¹³. Questa dimensione femminile è corroborata nel corso del film da un'altra sequenza, quella in cui Leonardo e Gaby, ormai pubblicamente amanti, fanno ritorno a casa dopo il lungo viaggio: "soggiogata" dall'imponente ritratto di Alma, Gaby si accascia a scaldarsi presso il caminetto e tra le fiamme le pare di udire la musica che la radio diffondeva la notte dell'incidente; terrorizzata chiama soccorso, chiede che la radio venga spenta, ma Leonardo naturalmente non sente alcuna musica e il maggiordomo rincara: «Non abbiamo più la radio dalla morte della povera signora».

La radio sembra esistere dunque solo per un pubblico femminile e anzi si propone esplicitamente come nuovo focolare domestico; ancora una volta, il film dà visibilità a processi secondari ma non meno significativi della radiofonia del tempo, problematizzandone i termini. Al motto mussoliniano «Una radio in ogni villaggio» il film sembra rispondere un più realistico «Una radio in ogni salotto», confermando un orientamento individuale all'ascolto che filtra anche da altre fonti minori, come l'illustrazione e la pubblicità; in seconda battuta, tuttavia, mette a nudo quel rimasuglio di retorica di regime di cui anche queste fonti "non ufficiali" rimanevano

vittime. Lo slogan di un annuncio pubblicitario, che presentava proprio l'apparecchio posizionato all'interno di un camino dichiarando «Simbolo antico e simbolo moderno di liete riunioni famigliari»¹⁴, propone una metafora sicuramente ben diffusa all'epoca – sull'eco magari dei famosi *fireside chats* di Theodor Roosevelt¹⁵ – che getta improvvisamente una luce grottesca e un'amara ironia sulla sequenza del film: qui la radio si è fatta materialmente focolare (e la voce si diffonde proprio dal grande camino su cui è seduta Gabriella), portando tuttavia a una forma di aggregazione distruttiva e antitetica rispetto agli ideali fascisti di unione familiare. Dunque, il film dà visibilità a una radio ben lontana dal volto educatore o propagandista proposto dal regime, una radio per certi versi negata, rimossa, eppure la cui anima emerge anche qua e là in altre fonti indirette; una radio però ben presente agli interessi economici e finanziari, come documenta l'iconografia pubblicitaria.

Posta simbolicamente sul comodino, la radio si fa, infine, sorta di sonnifero o potremmo dire di moderno oppio con cui scordare la dura realtà o farsi trascinare in una nuova, illusoria, ma non meno pericolosa dimensione. La musica radiofonica che risuona la sera dell'incidente, riporta Gabriella e Leonardo non solo al palco della Scala che ha segnato il loro incontro, ma addirittura *dentro* quel melodramma di cui sono stati spettatori, in una storia d'amore travolgente che li vede ora direttamente attori e che li porta al passo estremo. Non a caso l'unica cosa che Gabriella farà, di fronte alla morte di Alma, sarà dirigersi nella sua camera e distruggere l'apparecchio radiofonico, ripetendo farneticando «Non voglio, non voglio», in un tentativo estremo di sottrarsi al potere incantatore e ipnotico della musica riprodotta.

Per quanto riguarda la seconda sequenza, che si è già analizzata nel dettaglio¹⁶, essa di fatto sposta la condanna anche sul piano dell'informazione, o meglio come molti altri film di fatto dà dell'informazione un'immagine univoca: ridotta alla stregua di notizia mondana e di *gossip*. L'impresario, infatti, apostrofa così il racconto dell'attrice: «E poi non sono cose che si possono dire al microfono. Qui poi c'è la trama di un romanzo, di un film, non la biografia di un'attrice [...] Quello che m'ha detto, il pubblico non lo vuole sapere». Ed ecco che dunque, invece che raccontare la vita di stenti passata inizialmente dalla donna in Francia, improvvisa una romanizzata descrizione della presunta vita parigina della diva.

La condanna sulla radio, dunque, appare in realtà più radicale, rivolta proprio a quel mondo dell'informazione che pretenderebbe di rappresentare e che invece così tanto disattende, assimilata a quel «giornalaccio» paradossalmente titolato «La vérité», che nel film mette a nudo i dettagli della relazione della diva con Leonardo. Una consonanza nella condanna dell'informazione che, paradossalmente, accomuna *La signora di tutti* al secondo film che la Novella Film, e quindi il magnate dell'editoria Angelo Rizzoli, di lì a un anno si sarebbe trovato a produrre: *Darò un milione*.

7.2.2. *La macchina dell'attenzione*

Darò un milione infatti mette in scena esplicitamente l'ambivalenza ancora vissuta dalla radio tra *entertainment* e servizio pubblico ma anche, si vedrà, tra valorizzazione dei contenuti e puro flusso sonoro.

Il film di Mario Camerini si offre innanzitutto come cifra della presenza della radio nell'Italia anni Trenta: nonostante sia ambientato in una cittadina francese, l'atmosfera è tutta italiana¹⁷. *Darò un milione* è infatti una vera e propria riflessione sui media nelle loro molteplici valenze e manifestazioni. Dalla radio al circo, dall'editoria alle giostre, l'opera di Camerini è un vero e proprio spaccato delle condizioni della comunicazione e dello spettacolo dell'epoca, all'interno del quale la radio occupa un posto di tutto rilievo. Il *medium* infatti vi ricorre numerose volte vantando una presenza, a volte discreta e solo silenziosa, che abita a pieno diritto il mondo del film; ma soprattutto in due occasioni la radio assume una funzione narrativa forte, offrendosi, anche qui, nel primo caso come dispositivo di ricezione e nel secondo di emissione.

La prima occorrenza è presente proprio nella sequenza iniziale, quando a bordo del panfilo di Gold (Vittorio De Sica) gli ospiti, intenti ad una partita a carte, sono attratti da una notizia che li riguarda direttamente:

SPEAKER RADIOFONICO (voce femminile): ...annuncia la sua esposizione annuale per il 12 corrente. *Allô, allô*, notizie mondane. Questa sera riparte dal nostro porto, dove è stato all'ancora alcune ore, lo yacht *Wise* [?] del milionario Gold, reduce da una lunga e brillante crociera. Auguriamo al signor Gold e ai suoi gentili ospiti una buona navigazione. *Allô, allô* notizie...

Innanzitutto la scena merita di essere citata per la ricercata costruzione sonoro-visiva che la caratterizza: la macchina da presa infatti passa con un unico movimento di macchina da un dettaglio della radio ad un totale degli ospiti attorno al tavolo, seguendo perfettamente le indicazioni verbali dell'annuncio. Ecco che dunque se il primo piano sulla radio è necessario per sancire il suo carattere di sorgente sonora in funzione, non destando dubbi sulla possibile attribuzione di questa voce, alla parola «mondane» l'obiettivo si sposta progressivamente, escludendo dalla visione la radio, su alcune suppellettili preziose che connotano l'ambiente, per poi concludere la panoramica focalizzandosi sui «gentili ospiti». Camerini dunque riconosce immediatamente il *désancrage* del suono: lo incolla all'immagine della radio ma subito dopo lo sfrutta per fare del messaggio radiofonico una vera e propria guida al visivo; sulla stessa linea si muovono i personaggi che, completamente catturati dalla voce acusmatica, rivolgono i loro sguardi verso la radio, annuiscono alle sue affermazioni e sanciscono infine con un sonoro applauso la loro (auto)celebrazione.

Ma la scena offre anche uno spaccato sulla radio dell'epoca e per certi versi sul

suo rimosso. In un'immagine dell'Italia sempre più aggressiva, i film di ambientazione bellica, non lesinano certo la presenza dell'apparecchio, chiaro simbolo di un paese al passo coi tempi, da *Vecchia guardia* a *Luciano Serra pilota*. Nelle frequenti discussioni del tempo non sembra rimanere traccia di questa vocazione mondana della radio; né tra i detrattori né tra i sostenitori del nuovo medium ci si sofferma su questo indulgere dei contenuti ai *faits divers* quando non direttamente al pettegolezzo. Anche la famosa *Inchiesta sulla radio* del 1930 per «Il Convegno» sfoggia le obiezioni e i pregiudizi più occasionali – «uno dei rumori più fastidiosi», «l'ozioso, passatistico altoparlante» a rischio di «squallido surrogato del ping-pong o della partita a poker» ecc. – ma mai la bassa informatività delle sue comunicazioni¹⁸. Per la verità costituisce parzialmente un'eccezione proprio l'articolo del direttore della rivista, del quale l'inchiesta si offriva come *summa* di commenti; Enzo Ferrieri infatti dichiarava:

La Radio è il giornale della notizia immediata e folgorante e della descrizione istantanea, fatta dal corrispondente lontanissimo, che *discorre in casa nostra dell'arrivo di un crociera*, di un "match" di football, di una importante riunione di popolo, dei grandi avvenimenti del mondo, mentre si stanno svolgendo¹⁹.

Come si vede tuttavia, nonostante l'accento alla crociera, il tono generale lascia presupporre una notizia più saliente che non la (presunta) partenza di un panfilo. *Darò un milione* dà quindi voce a un territorio inesplorato o appunto rimosso ma interessante, in cui la radio è assimilata alle confidenze telefoniche, sembra più avere a che fare con la sfera privata che non con la presa diretta sulla realtà del medium televisivo, che essa nelle opinioni dell'epoca anticipa e precorre. Eppure la decisione di Camerini di mostrare questo tipo di radio è decisa, tant'è che la seconda scena radiofonica, pur muovendosi in un differente contesto e con fini qualitativamente diversi (l'azione si svolge in una redazione giornalistica e la trasmissione è il notiziario di aggiornamento), non cambia sostanzialmente di registro:

GIORNALISTA DAVANTI AL MICROFONO (voce maschile visualizzata): Signore e signori. «*Le Courrier du sud-est*» è lieto di poter comunicare ai suoi fedeli lettori le ultime notizie sulla sensazionale avventura del milionario errante. Non nuovi piccoli, insignificanti dettagli, non false notizie e pettegolezzi inutili, ma una notizia precisa. La notizia è questa: il mistero perdura. Bello brutto, alto piccolo, magro grasso, vecchio giovane: tutto ancora s'ignora...
...tutto è avvolto nel mistero.

Il campo è stato scavalcato: è visualizzata direttamente la fonte delle notizie, il tono è quello trionfalistico e retorico vicino al regime, la voce non è più quella seducente femminile ma la voce maschile dell'informazione (come si era imposto dal 1931), non più sera ma giorno, attorno all'ora meridiana canonica per il *Giornale Radio*, non più una voce proveniente da una scatola misteriosa ma un giornalista in

carne e ossa che parla davanti ad un microfono. Eppure il clima non è cambiato: l'uomo infatti è stato precedentemente presentato proprio come il redattore mondano del giornale e l'inconsistenza e il carattere di pettegolezzo dell'annuncio, contenuti già in sé nella dizione *Il minuto di...*, sono rimarcati ironicamente anche dal visivo. La vera notizia, infatti, lo *scoop*, il giornalista ce l'ha per la verità proprio sotto gli occhi, ossia la possibilità di far parlare l'unico testimone oculare, Blim (Luigi Almirante), che si aggira per la stanza; eppure egli preferisce la favola alla realtà, la diceria alla testimonianza diretta, e quindi proprio gli insignificanti pettegolezzi alla notizia precisa. Blim svolge un'importante funzione demistificatoria rispetto alla pretesa seriosità del comunicato radiofonico: non solo l'uomo si aggira con fare aristocratico attorno all'annunciatore guardandolo incuriosito, ma involontariamente con i suoi atti getta una profonda ironia sulle dichiarazioni di costui, culminante nel finale quando con un rapido cambio di inquadratura, alle parole diventate *off* «tutto è avvolto nel mistero», l'immagine mostra Blim nella stanza attigua cercare a tentoni l'interruttore per accendere la luce. L'immagine è sempre quella di una radio che svende dicerie per notizie e clamori per verità. Ancora una volta poi la macchina da presa è in movimento in questa sequenza, quasi rifiuta di pendere dalle labbra della voce radiofonica, ma al tempo stesso non ne abbandona mai l'immagine, come stregata dal potere di queste voci. Inoltre, come nella prima sequenza appariva solo il momento dell'ascolto, così ora è visualizzato solamente quello dell'annuncio, senza possibilità di *feedback* e di una verifica sull'esito della comunicazione.

La radio in *Darò un milione* si connota dunque immediatamente per il carattere popolare, mondano anche in senso etimologico, dei suoi argomenti e, soprattutto, per una vocazione decisamente locale: è limitata alle esposizioni e ai "grandi" eventi di una piccola città di provincia, tanto da essere assolutamente superfluo chiarire dove e a chi si parli, e con quell'«*Allô, allô*» sembra più vicina al radiotelegrafo o al telefono che a un pervasivo mass media. Eppure su questo registro basso di contenuti si inserisce un registro decisamente alto nella fruizione: mai nel film la radio veicolerà la voce del popolo né giungerà alle orecchie della gente; sia nella trasmissione che soprattutto nell'ascolto essa conferma in ogni momento il suo carattere di *status symbol* di alto livello, come soprammobile prezioso che troneggia nel lussuoso salotto per di più di uno yacht o altrove addirittura come autoradio, di cui si invita all'acquisto dalla cartellonistica pubblicitaria²⁰. Nel 1935, in pieno clima di Radio Rurale, nel boom della riprogrammazione radiofonica voluta da Galeazzo Ciano, quando le voci di Parigi, di Londra o di Berlino entravano in concorrenza con quelle italiane, quando il regime, in seguito alla guerra di Etiopia (la necessità di notizie dal fronte e il pericoloso diffondersi delle frequenze e delle opinioni straniere), cominciava a puntare sul potere propagandistico della radio, e quando si diffondeva ormai il grande mito della radio quale *macchina dell'attenzione*, il film di Camerini conferma la perdurante dimensione privata dell'ascolto e il carattere clastica della radio negli anni Trenta.

La non casualità della scelta di Camerini è confermata dalla diversità rispetto al

soggetto originale di Cesare Zavattini e Giacì Mondaini²¹. Qui infatti la radio era presente una sola volta: «Un altoparlante sul frontone di un negozio di apparecchi radio, suona un pezzo d'opera» e attorno sono adunati tutti i protagonisti, assorti a tal punto da consentire ad un borseggiatore di agire indisturbato; quando il pezzo di lirica si interrompe – continuano gli autori – l'annunciatore radiofonico riprende la trasmissione, esordendo con un «Attenzione, attenzione» al quale tutti si voltano, si riconoscono e riprendono quindi ad inseguirsi l'un l'altro. La radio preconizzata da Zavattini era dunque ben differente: uno strumento “di piazza” socialmente condiviso, dai contenuti alti ma popolari tipici dell'opera lirica, un mezzo propagatore di miti, che aggrega una collettività senza distinzioni di classe e inoltre – al di là della gag comica – con un preciso impatto, un ruolo informativo sociale. I due modi in cui il film è stato in un caso prefigurato nell'altro realizzato, mettono in scena le due anime della radio nel Ventennio, scissa tra vocazione interclassista e classista, mitica e mondana, di servizio e celebrativa.

La macchina dell'attenzione del soggetto zavattiniano cede il passo nel film di Camerini ad una radio alla ricerca ansiosa e confusa di un contatto (quell'«*Allô, allô*» presto sanzionato dall'applauso), in cui il momento della ricezione e quello della fruizione non riescono a saldarsi e sembra non solo riecheggiare l'ammonimento di Rudolf Arnheim («La radio: qualcuno parla senza ascoltare e tutti gli altri ascoltano senza poter parlare»)²² ma quasi esasperarlo in un inquietante “qualcuno si parla e qualcuno si ascolta”. Soprattutto, riprendendo quanto già emerge in *La signora di tutti*, è una macchina disattenta, distratta, che fallisce (lo yacht che in realtà non sta affatto per salpare) o che volutamente confonde (la notizia “precisa” de *Il minuto de «Le Courrier du sud-est»* è che «il mistero perdura»). La «costante ambivalenza fra ascolto collettivo e ascolto individuale»²³ tipica della radio italiana dell'epoca, recuperabile nelle due differenti scelte di Zavattini e di Camerini, viene da quest'ultimo decisamente risolta a favore di una dimensione non solo privata ma quasi intima; al di là delle stilizzazioni tipiche della commedia o della sua frequente mistificazione della realtà sociale, *Darò un milione* dunque coinvolge nel gioco ironico direttamente anche la radio e mostra come la dimensione privata dell'ascolto fu a lungo preponderante. Un aspetto che non sfuggiva agli osservatori più accorti: Enrico Rocca, condannate, come si è detto, le “trombe di Gerico” radiofoniche, evidenziava come «la radio, pur rivolgendosi esteriormente alla massa, sarebbe, nella sua intima essenza, individuale perché operante sull'ascoltatore singolo»²⁴. Anche senza voler addentrarci nel merito delle possibili implicazioni politiche di questo gesto, è indubbio che la radio, e con essa tutti gli altri mass media, vengono pesantemente sbugiardati nella loro valenza comunicativa e nella loro dimensione sociale: l'unica comunità che riesce ad aggregare è l'ambiente salottiero alto-borghese e la notizia diffusa non è che una costante reduplicazione, un po' come quel cameriere che per tutto il film, portandosi le mani alla bocca, ripete e amplifica ad alta voce le osservazioni della zia di Gold.

La signora di tutti e *Darò un milione* assumono insieme, dunque, un sapore di-

verso e quelli che apparivano solo indizi sembrano comporsi in un documento di più efficace valore storico. In un momento indubbiamente critico dell'industria editoriale italiana, ma milanese in particolare, con la crisi delle case storiche e l'ascesa e l'accesa competizione di Arnoldo Mondadori e Angelo Rizzoli, è indubbiamente significativo che le opere di due registi così distanti come Max Ophuls e Mario Camerini, di due soggettisti tra loro lontanissimi come Salvator Gotta e Cesare Zavattini abbiano prodotto un cupo dramma e una leggera commedia che parlano la stessa cosa. Essi mettono in scena una denuncia che, ambientata con prudenza in area francese, delinea tuttavia un territorio tutto italiano. Da un lato, la storia della creazione di una diva, là dove parallelamente si veniva costruendo a tutti i livelli (dalla pubblicità ai pettegolezzi sulla relazione con Rizzoli) il mito reale della Miranda, attrice sconosciuta che sarebbe divenuta realmente di tutti, in quanto volto emblematico del cinema del regime; dall'altro, nel film di Camerini, la condanna, per quanto ironica, del potere dell'informazione, attraverso una formula, quella del concorso da un milione, che indubbiamente aveva tra i suoi precedenti non solo il celebre biglietto del signor Bonaventura ma anche il non meno celebre concorso che Rizzoli aveva bandito coi suoi rotocalchi²⁵. Di quest'uomo bonario, solo preso a indire festeggiamenti, come ci raccontano le testimonianze dei registi, rimane un ritratto ben diverso, un ritratto che forse a chi allora vedeva il film doveva saltare agli occhi con un'immediatezza poi resa opaca dal tempo.

7.2.3. *Il mondo della radio*

Si presta sicuramente a chiudere, anche cronologicamente, queste considerazioni un film del 1940, *Ecco la radio!* diretto da Giacomo Gentilomo: una «radio rivista»²⁶ secondo l'ambigua definizione del tempo, che si offre come conclusione emblematica e sintesi della prima fase di sperimentazione del cinema sonoro nonché come vera e propria immersione nel mondo della ricchissima programmazione radiofonica degli anni Trenta e dei suoi interpreti.

Rispetto ai vari omaggi e alle scene radiofoniche ospitate in molte pellicole italiane, *Ecco la radio!* costituisce un *unicum* in Italia. Il film di Gentilomo si offre infatti come l'unica eccezione a un «rapporto assai difficile [della radio] con il cinematografo anche da un punto di vista promozionale»²⁷, l'unica operazione degli anni Trenta di aperta cooperazione tra la radio e il cinema. Esso è infatti prodotto direttamente dall'EIAR e segna uno dei pochi casi di convergenza economica tra le due industrie; tuttavia, come si vedrà, vi confluiscono e trovano visibilità molte delle remore e dei rimossi di questi primi passi del sistema dei media ma anche il portato effettivo di una rivoluzione sonora che investe l'intero mondo mediale e ristrutturava profondamente il cinema.

Nonostante questo rientrare perfettamente in uno dei tanti generi maturati con il sonoro, il film di Gentilomo è per certi versi realmente, come insinua Francesco

Savio, un «oggetto misterioso»: a lungo invisibile o obliato, erede involontario dei misteri del suo autore²⁸, ma soprattutto film che solo apparentemente si piega alle esigenze di promozione radiofonica. Oltre che visualizzazione dello spettacolo radiofonico, si offre come documento visibile del cinema nell'epoca del passaggio al sonoro, confermando ancora una volta come l'incontro tra film e radio non lasci entrambi inalterati.

Il film può essere scorporato in tre nuclei tematici principali: la prima parte del film consiste in una presentazione delle più diffuse e note tipologie di trasmissioni radiofoniche; la seconda parte illustra le caratteristiche tecniche del mezzo radiofonico; e l'ultima parte procede infine a una carrellata sui divi del microfono. *Ecco la radio!* dunque si offre innanzitutto come qualcosa di più anche rispetto al genere radiofonico, appare infatti come una *summa* delle diverse tipologie di film sulla radio: rientra perfettamente nel genere promozionale, proponendo, per chi ancora ne fosse all'oscuro una sintesi della ricca mercanzia del telegrafo senza fili, una ricostruzione delle risorse della radio e un'ideale illustrazione del palinsesto dell'epoca; rappresenta il trionfo, con le inquadrature insistenti e il lessico della parte centrale, dell'era della valvola termoionica e del feticismo della tecnica; ma, contemporaneamente, alimenta anche il filone sul divismo delle voci. Non a caso, come programmaticamente dichiarano i titoli di testa, *Ecco la radio!*, è innanzitutto il «Panorama di una giornata radiofonica realizzata col concorso degli artisti, dei maestri e delle orchestre dell'EIAR».

Il film esordisce come carrellata sui diversi generi radiofonici e presenta nell'ordine: Lezione di ginnastica; Ricetta di cucina; «Canzoni e ritmi»; Trasmissione *Camerata dei Balilla e delle Piccole Italiane*; Comunicato sullo smarrimento di una bambina; Bollettino meteorologico; Trasmissione «per i Camerati rurali»; Trasmissione «per Scuole e caserme»; gli auguri di Natale della mamma di un soldato; *Radio Sociale*; Concerto dell'Orchestra sinfonica. Dopo, si vedrà, la «parentesi» di carattere tecnologico, prosegue con: *Giornale Orario*; Radiocronaca di una partita internazionale di calcio; Trasmissione dal Teatro Reale dell'Opera; Trasmissioni di musica classica e Trasmissione dal Gatto bianco di musica moderna.

Da poco più di un cenno a una accurata documentazione, dalla semplice nominazione fatta dalla voce narrante fino all'articolata visualizzazione compiuta dalla macchina da presa, il film presenta infatti un quadro abbastanza completo del raggio d'azione della radio nel 1940 e offre lo spaccato di un intero giorno di programmazione radiofonica, vicino a quanto documentano le preziose pagine di programmazione riportate all'epoca da «Radiocorriere». È la radio della fine degli anni Trenta, che può vantare ormai una ricca offerta e spazia tra informazione e *entertainment*, e tra colto e popolare, muovendosi tra il *Giornale orario* e le prime radiocronache sportive di Niccolò Carosio; tra i consigli de *L'ora dell'agricoltore* e le ricette di cucina; tra le «fiabe drammatiche» sulla scia del Mago Blù (Ettore Margadonna) e i radiodrammi o le opere liriche; tra la *high-brow* e la *low-brow music* – come negli stessi anni la etichettava Enrico Rocca²⁹ – le trasmissioni dai grandi

teatri e quelle dagli ammiccanti night club.

Più che entrare nel dettaglio delle singole trasmissioni citate o alluse, indagine che esula dagli interessi di questa ricerca, l'attenzione è richiamata da alcuni aspetti preziosi per documentare il visibile dell'epoca sulla radio e per ricostruire il ruolo svolto dalla radiofonia nella vita degli italiani negli anni Trenta e il modo in cui era vissuta.

Il film gioca sul filo del detto e del non detto, dell'occulto e del manifesto. *Ecco la radio!*, infatti, esce a pochi giorni non solo dall'entrata in guerra dell'Italia ma soprattutto dal celebre discorso radiotrasmesso di Mussolini che decretava «l'ora della decisione irrevocabile» e di cui il relativo cinegiornale dell'Istituto LUCE mostra l'effetto del discorso del Duce non solo sulla piazza di Roma ma anche sulle folle radunate a Genova, Torino, Milano, Trieste, Venezia, Bologna, Forlì, Bari, Firenze e Napoli, offrendo l'immagine del pubblico raccolto in piazza sotto gli altoparlanti Radiomarelli che diffondono la dichiarazione di guerra. Eppure nel film sembra non restare traccia del ben noto e inquietante aspetto della radiofonia quale «aedo del regime» di cui il discorso del 10 giugno 1940 si poneva a coronamento e di cui i cinegiornali dell'epoca sancivano il trionfo³⁰.

La “voce del potere”, tuttavia, affiora a ben guardare indirettamente.

Innanzitutto il film è la celebrazione di una delle voci più importanti del regime: Fulvio Palmieri, che firma insieme a Giacomo Gentilomo la sceneggiatura del film, altri non è che colui al quale si dovevano iniziative come la fondazione del Centro di preparazione radiofonica, cui dal 1936 il regime affidò il compito di formare i suoi aedi, nonché uno dei protagonisti di quel generale piano di ristrutturazione radiofonica che a partire dal 1939 illudeva di andare incontro simultaneamente alle richieste della gente e del regime³¹, o ancora, più esplicitamente, «supervisore politico delle trasmissioni» e in quanto tale ideatore di quel *Radio Igea* in cui «patria, radiofonia e fascismo tendevano a identificarsi in un blocco indissolubile»³² e in cui l'alternanza di generi (dalle canzonette alle conversazioni propagandistiche) e soprattutto di registri espressivi (dal comico al drammatico) rivela più di un tratto in comune con il film esaminato.

Il film a ben guardare è dunque l'apoteosi dell'opera svolta da Fulvio Palmieri alla fine degli anni Trenta e dell'immagine di radio ambita dal regime e alla cui promozione dovevano concorrere tutti i mezzi disponibili – cinema e teatro non esclusi, come dimostra la rivista itinerante *Viva la radio!* che ispira e a sua volta fa da cassa di risonanza al film. È un'immagine tuttavia occulta, surrettizia, nascosta alla vista, come indica sintomaticamente l'assenza del nome di Palmieri dai titoli di testa del film.

Ecco la radio! svela, anche su un altro piano, l'onnipresente vocazione a farsi “macchina dell'attenzione”. La voce del potere, infatti, si disloca ancora una volta all'interno del film in una serie di voci autoritarie che impongono il loro volere sugli ascoltatori: calandosi ad esempio in una voce maschile che impartisce direttamente gli ordini (la radio dell'*incipit* che scandisce i tempi degli esercizi di ginnasti-

ca), ma anche in una non meno autoritaria voce femminile (la voce impersonale che detta gli ingredienti per la ricetta). Due voci autoritarie con cui, probabilmente non a caso, esordisce il film, ma anche due voci su cui, senza poi seguito nel corso del film, più caustica si abbatte l'arma dell'ironia: della ginnastica sono infatti vittime solo alcuni poveri bambini, costretti non tanto dalla radio ma soprattutto dal padre despota, che ad essa si appoggia, a compiere i benedetti esercizi ginnici mattutini; e, ancor di più, la stentorea voce femminile produce un solo effetto: far scappare sotto un mobile la gallina, oggetto suo malgrado della ricetta culinaria giornaliera ma anche "ascoltatrice" attenta e reattiva che si sottrae volentieri anche se probabilmente invano (la voce narrante infatti di lì a poco annuncerà «Signori, sono le 11.30, la gallina è già cotta...») al potere radiofonico, al potere del Verbo. È dunque un *incipit* in cui, con un sottile gioco ironico, finisce con l'entrare in scena anche il potere coercitivo della radio ufficiale e la vacua ma costante ribellione ad esso.

Il film, dunque, affida a una sorta di propaganda indiretta il compito di celebrare il vero protagonista della radio, Fulvio Palmieri, e, dietro a questo *alter ego*, di fatto il Duce, mescolando tuttavia processi di rimozione e di occulta ribellione nei confronti del ruolo pubblico della radio, che meriterebbero di essere approfonditi e che la dicono lunga sui processi di visibilità dell'epoca. E anche sui suoi autori: sarebbe interessante poi, ma il destino di questo film sembra impedirne la ricostruzione, capire in che misura questi interventi iniziali, così lontani dalla retorica di regime preponderante nel corso del film – come la trasmissione dedicata agli agricoltori, visualizzata con una scena di operosità contadina che mescola toni lirici (il forte controluce iniziale e l'accompagnamento musicale) a slanci eroici (la posa e l'angolazione magniloquente sui soggetti ripresi) – siano da ricondurre ancora alla propaganda trasversale portata avanti da Palmieri o – si potrebbe ipotizzare – a un caustico e, solo a prima vista, innocuo intervento di Gentilomo rispetto ai "piani" del funzionario fascista.

Anche al di là della ricostruzione storica del film, in questa panoramica sulle trasmissioni radiofoniche il punto di vista adottato sulla radiofonia è decisamente particolare. I "quadri" che si succedono infatti definiscono meglio il vero oggetto del film: la giornata cui si assiste non è quella che si svolge all'interno degli studi di registrazione bensì quella che attraversa la vita degli ascoltatori. Il film, anzi, lascia ostinatamente in ombra il mondo produttivo radiofonico concentrandosi invece su una ricca presentazione di tipologie di ascolto, e adottando nei confronti dei modi di produzione – come si vedrà – un atteggiamento estremamente singolare. È, certo, un'altra via attraverso la quale il film porta avanti la sua propaganda indiretta, non solo celebrando il trionfo della radiofonia ma ora programmando e indirizzandone anche modi e abitudini di consumo: così, ad esempio, l'ascolto dei giovani Balilla che si mobilitano compatti dopo l'annuncio dello smarrimento di una bambina, oppure la famiglia di contadini riunita attorno al nuovo "focolare" ad ascoltare radioteatro, sono scene che mostrano con chiarezza la retorica del regime nei confronti dei processi di consumo. Tuttavia è anche una presa di posizione mol-

to forte: proprio mentre si passa in rassegna il palinsesto radiofonico, si distrae paradossalmente l'attenzione dagli sforzi produttivi, viene valorizzata non la fase dell'emissione bensì quella della ricezione. L'attenzione all'ascolto porta direttamente il film di Gentilomo oltre la radio: nel territorio comune non solo a radio e cinema, ma anche al telefono, al disco, e a tutto un rinnovato panorama mediale che ha messo lo spettatore degli anni Trenta di fronte a un vero banco di prova: quello delle nuove esperienze d'ascolto determinate dalla rivoluzione sonora.

7.3. *Radiovisione*

Radio e cinema alla fine degli anni Trenta vanno sempre di più all'incrocio e anche in territorio radiofonico si affaccia la possibilità di parlare di un *feedback* tra radio e cinema e quindi di un influsso "di ritorno" del suono filmico su quello radiofonico³³. Questo momento quasi unico di sintesi e di convergenza mediale trova attestazione nella definizione di *radiovisione* che circola con insistenza all'epoca: una nozione che segna non tanto la presenza di un nuovo medium, la televisione, già ben presente alle riflessioni e alle sperimentazioni dell'epoca, ma soprattutto sancisce e legittima l'idea che cinema e radio siano destinati a fondere e confondere i propri territori. Non a caso proprio la fusione tra cinema e radio era secondo i teorici dell'epoca la sostanza stessa della nascente televisione che portava semplicemente a compimento questo processo di sintesi tra i media; come anticipa Mario Cambi nel 1934, la radiovisione fonde la possibilità di riproduzione del cinema a quella di trasmissione a distanza della radio, concilia lo sviluppo tecnico della radiofonia con quello artistico del film³⁴. E nell'introdurre il fascicolo monografico che «Intercine» nel 1935 dedica alla televisione, lo stesso Rudolf Arnheim, "riducendo" la televisione a puro mezzo di diffusione, ne fa di fatto veicolo di radio e cinema, uniti infine da un unico supporto:

Potremo vedere ciò che avviene lontano, così come la radio ci fa sentire quello che si produce nella cabina di trasmissione, nel teatro lirico, nelle vie della città, in una assemblea politica. D'altra parte vedremo da lontano pitture e disegni, films, avvenimenti e spettacoli, così come la radio ci trasmette i dischi³⁵.

Il cinema stesso, tuttavia, radicalizza ben presto il suo legame osmotico con la radio e sperimenta sempre più di frequente la possibilità di oscillazioni nell'ascolto, muovendosi ora verso un mimetismo con l'ascolto radiofonico ora verso una piena espressione di quello filmico. Si presta nuovamente ad assurgere ad emblema di questa fase *Ecco la radio!*, non più considerato dal punto di vista dei rapporti istituzionali tra radio e cinema, ma alla luce dell'analisi della rappresentazione sonora, gesto estremo di ibridare o meglio dichiarazione finale di una raggiunta convergenza d'ascolto tra media alla fine degli anni Trenta. Una delle situazioni radiofoniche che

il film propone è proprio una partita di calcio commentata dalla ben nota voce di Niccolò Carosio, di cui la voce narrante si affretta a confermare l'identità. Il film opta per un montaggio che alterna piccoli brani reali della partita a numerose immagini dei volti del pubblico, sia presenti all'evento nello stadio che, paradossalmente, a casa, in un montaggio di suoni e immagini che privilegia la ricezione dell'evento sull'evento stesso e trascura il volto del noto cronista e la sorgente della sua voce. Come commenta la voce narrante, «Le radiocronache danno ai lontani l'impressione di essere presenti all'evento nell'atto stesso in cui si compie»: in gioco non è più la semplice possibilità cinematografica di visualizzazione dei suoni radiofonici, ma decisamente la radiovisione e per certi versi già quasi nello stereotipo visivo-auditivo tipico del futuro mezzo televisivo che sarà la partita televisiva. Non a caso, commentando *Ecco la radio!*, vi era stato chi azzardava: «Dopo che avrete visto questo film, ascoltando giornalmente la radio, e mettendoci un po' d'immaginazione, sarà come se aveste già l'apparecchio televisivo»³⁶.

7.3.1. *Visto/ascoltato*: Ecco la radio!

Ecco la radio! oltre ad essere documento prezioso della programmazione dell'epoca è anche una sorta di bilancio finale della transizione al sonoro cinematografico. In uno scenario mediale ormai pronto ad assumere nuove coordinate, è un film che fornisce un quadro completo ed esaustivo di esperienze auditive che nei primi anni di sperimentazione sonora si trovano spesso parcellizzate in varie pellicole; ma è anche la fine dei giochi dell'avanguardia e il passaggio di consegne alle convenzioni sonore classiche.

Il film infatti è simbolo, da un lato, nella sua stessa voce narrante che continuamente “entra e esce” dal film, si camuffa da voce radiofonica o si compromette e manipola le immagini come la più cinematografica voce *over*, di una convergenza e di una promiscuità ormai forte tra le voci dei vari media, e, soprattutto, della disposizione al loro ascolto, alla fine degli anni Trenta³⁷.

Ecco la radio!, dato il suo stesso soggetto, incentrato sulla radiofonia, mette in scena situazioni che esibiscono apertamente la natura della ricezione radiofonica, esaltandone le diverse dimensioni, da «macchina dell'attenzione» (come la radio posta sulla cattedra, cui gli alunni quasi ipnotizzati tendono occhi e orecchie) a «scatola musicale» (come gli altoparlanti della mensa, che diffondono canzonette che si mescolano all'assorto pranzo degli operai), ma insieme sembra presentare anche momenti che tendono a far sconfinare l'ascolto radiofonico verso altre esperienze sonore.

Nel film di Gentilomo ci sono alcune situazioni per così dire di “pura radiofonia”. Si ritrova infatti quel potere generatore di immagini della parola radiofonica che, si è visto, transita nei film; tuttavia l'attualizzarsi sulla superficie del film di questi momenti di «cecità immaginosa» crea uno stato di forte indecidibilità, in cui, da

un lato, il primato del visivo è messo in crisi e la visione è trascinata in un ascolto a flusso di stampo radiofonico, dall'altro la creatività del sonoro è ormai ingabbiata nello stereotipo e nel *cliché*. In tutti i casi, infatti, in cui intervengono delle "visualizzazioni" a partire dalla voce narrante o dalla musica radiofonica, ci si trova di fronte a immagini che non vengono ancorate al pensiero di alcun personaggio e non riescono di fatto a conquistare lo statuto di visione "stabile": si offrono ostentatamente come immagini generate dal suono, e totalmente dipendenti da esso, a tal punto che il visivo cessa di esistere, perde di consistenza non appena il legame sonoro viene meno. Così, per esempio, la scena d'amore dissolve nella scena d'avventura (il volto della donna si trasforma nel volto del cacciatore) sincronicamente alla dissolvenza sonora (la musica romantica lascia progressivamente il posto al rullo dei tamburi tribali)³⁸.

Mentre attestano l'autonomia del sonoro, queste scene tuttavia limitano, nel momento stesso in cui lo attualizzano, il portato immaginifico del suono radiofonico, non giustificando la visione come soggettiva, non agganciandola all'ascolto di alcuno. Più che rimandare al potere evocativo e creativo che il suono radiofonico esercita nella mente di ciascuno, finiscono con l'esibire la natura stereotipica dell'accoppiamento tra suono e immagine; uno stereotipo sulla cui fondazione il cinema sonoro sembra avere avuto una parte rilevante, e su cui anche la radio e le altre esperienze d'ascolto degli anni Trenta trovano un accordo. Emblematico, infatti, è il modo in cui, in una delle prime sequenze, la voce narrante informa: «Questo che *vedete* è un sogno nato da un walzer trasmesso dalla radio»³⁹. Quelli che all'esordio del film la voce definiva «cari ascoltatori», accomunando i due media, pochi istanti dopo sono tranquillamente invitati a guardare e si fanno spettatori: più che un sogno – verrebbe voglia di dire – quello che è sotto gli occhi è ormai cinema sonoro.

L'ascolto negli anni Trenta viene individuato come un'unica esperienza e come un'attività che si accompagna necessariamente alla produzione di immagini, al di là del mezzo attraverso il quale è prodotto, altoparlante cinematografico o radiofonico, grammofoono o telefono. Il carattere eversivo di questo aspetto che trionfa nei primi film sonori, sembra portare all'alba degli anni Quaranta alla necessità di un controllo, e alla libera provocazione sensoriale di sapore avanguardista dei primi anni Trenta si sostituisce ora l'installazione del più rassicurante stereotipo. L'ostinazione con cui nel film di Gentilomo le associazioni tra immagini e suono sono disancorate da qualsiasi produzione soggettiva e la forza con cui se ne ribadisce il legame di necessità, manifestano questo desiderio di controllo sul suono proprio là dove il fronte critico e teorico ne aveva a lungo preservato la «forza creativa»⁴⁰. La visualizzazione immaginifica a partire dall'ascolto, porta *Ecco la radio!* a spostarsi dal terreno della radio aprendosi direttamente a "momenti" di film sonoro, attestando e legittimando tutto un cinema, quello appunto degli anni Trenta, che aveva progressivamente ratificato in stereotipo le forme di *audio-vision*, nel senso più letterale di unione indissolubile di suono e immagine⁴¹.

Nel film di Gentilomo si trova al proposito una sequenza emblematica, che at-

testa la necessità del legame suono-immagine, registrando una sorta di cortocircuito tra visivo e sonoro. Il *Bollettino meteorologico per la pesca e le navi da piccolo tonnellaggio*, che annuncia infauste condizioni climatiche e viene ricevuto da un solerte marconista, è infatti subito accompagnato da una serie di immagini di stampo documentarista, sulla nave che si predispone ad affrontare la tempesta; la sola immagine del mare tuttavia pare sufficiente a far scattare musiche diverse: ecco che dunque l'immagine dissolve su quella di un'orchestra sinfonica e – con una vicinanza inquietante a procedimenti già sperimentati nei primi film sonori, come in *Resurrectio* di Blasetti – a partire da questo nuovo stimolo sonoro approda poi a una opposta rappresentazione della natura, con acque tranquille e limpide colte in una dimensione lirica che si apre persino allo stereotipo figurativo delle bellezze al bagno. Il rapporto stretto, indissolubile quasi, tra suono e immagine porta a una sorta di cortocircuito: la parola visualizza una serie di immagini (il mare e le barche che si affrettano al rientro), che a loro volta chiamano nuovi suoni (la sinfonia musicale) e quindi nuove immagini (la montagna, le cascate, le foglie, ecc.). Dunque, il film propone con forza l'idea che, in qualche modo, ciascun suono abbia una sua immagine – e viceversa – e che questa immagine sia modellata sullo stereotipo, e di qui quindi sull'esemplarità di alcune *audiovisioni* sperimentate dal sonoro cinematografico. O – in modo ancor più inquietante – la visualizzazione di immagini da parte del suono (il mare e la sinfonia) richiama poi quasi inevitabilmente la visualizzazione della sorgente del suono (l'orchestra che suona): non è più in gioco il mondo della radio, ma decisamente l'audiovisione e un cinema sonoro che ha ormai codificato le sue associazioni visivo uditive. Un altro caso emblematico lo si trova più avanti, dove la sola allusione della voce narrante al mondo dell'acciaieria («La radio fa sentire la sua voce amica anche là dove si lavora col fuoco, il maglio e l'acciaio») è sufficiente a originare poche ma «rassicuranti» immagini di un mondo visivo e sonoro attestato già da *Acciaio* di Ruttmann.

Il film di Gentilomo sembra svelare il desiderio rassicurante di un controllo, di un freno alla «cecità immaginosa». L'epoca della sperimentazione ardita degli anni Trenta appare ormai tramontata ed emerge, da un lato, la voglia di saldare il legame tra suono e immagine e di alimentare l'ascolto, radiofonico ma non solo, di immagini sonore filmiche, stereotipi, nuclei per così dire di audiovisione che il cinema di un decennio aveva ormai ratificato e diffuso; un rischio di standardizzazione audiovisiva che non era sfuggito ai teorici più attenti: così Enzo Ferrieri nel '34 condannava le «immagini logore» in cui stava cadendo il cinema, citando proprio quelle automobili, quei tabarin, i telefoni e le macchine da scrivere che erano stati i primi territori di sperimentazione ma che dall'avanguardia cedevano ormai allo stereotipo⁴². Dall'altro, si affaccia l'ansia di collegare la radio al cinema, saldarne i destini in nome di un terreno comune, quello che di lì a non molto, rovesciando nuovamente il delicato equilibrio del sistema mediale, sarebbe stato ratificato dalla nascita della televisione.

L'esordio del film assume dunque un carattere ancora più sintomatico: il salu-

to ai «cari ascoltatori» viene da una voce che però continuamente confonde il suo statuto tra le caratteristiche della voce narrante e quelle dello *speaker* radiofonico, che sembra parlare dalla radio ma acquisisce uno statuto filmico.

Anche il modo scelto dal film per la carrellata sui divi del microfono è emblematico. Gentilomo opta per una strana forma di spettacolo che alterna moduli della rivista, del concerto radiofonico e del musical cinematografico, e che tuttavia appare – come già rilevò qualche critico più attento – totalmente intrisa di cinematografico⁴³: il trionfo del cinema sulla radio. Proprio nel momento in cui *Ecco la radio!* più dovrebbe esaltare il mondo radiofonico, permettendo di «poter vedere i beniamini in carne ed ossa, di poter dare un volto a voci tanto familiari e amiche»⁴⁴, finisce col distaccarsene radicalmente, col “tradirlo” per approdare nel mondo tutto cinematografico del musical. Il mondo della radio è, infatti, mostrato attraverso la metafora del retrobottega di una gastronomia in cui gli “artisti” lavorano alacrememente⁴⁵.

I beniamini della radio si fanno attori, sono anzi completamente immersi se non “inabissati” (Nunzio Filogamo che fa la parte di un ragazzo che finge di essere Nunzio Filogamo) in una finzione scenica, che li vede esprimersi solo attraverso il canto. Non c'è spazio per una vera presentazione del divo, ma la *performance* è incentrata sulla voce e, con il primato della canzone e l'andamento a flusso dato dalla “staffetta” di voci, riporta in clima musical. È infatti un modello molto forte in questa parte del film, che ne condiziona completamente la costruzione: così l'uso dello spazio è totalmente funzionale, significativo oltre che per i tipi di ambiente scelti (la bottega, la strada, il teatro, i corridoi d'albergo che rimandano alla tipica toponomastica del musical) per il trattamento cui è soggetto, spesso ripartito da elementi della messa in scena che valorizzano i vari numeri (le tre vetrine che inquadrano le esecuzioni delle Lescano), efficacemente trasformato in palcoscenico (le tre porte d'albergo da cui escono i musicisti dell'Orchestra Cetra che accompagnano la fisarmonica di Pippo Barzizza, facendo dell'ampio corridoio un vero palcoscenico), e infine dilatato da spettacolari movimenti di macchina: addirittura nel ballo di chiusura la macchina da presa conquista la tipica angolazione dall'alto e l'ampio campo lungo consente di gustare a pieno visivamente dell'articolata coreografia e della forte spettacolarità della danza finale, vera *New Dance*, danza palingenetica finale del più classico musical americano⁴⁶. *Ecco la radio!* nonostante ambirebbe a ricostruire «quali volti hanno quei suoni e quelle voci»⁴⁷, si chiude, di fatto, su un mondo di totale finzione. Ricostruire le identità dei personaggi senza la presentazione del provvidenziale narratore di turno (il droghiere Gino Leoni) sarebbe impossibile: i divi si presentano mascherati (da cameriere, da pelapatate, da lavapiatti, ecc.) e camuffata dal canto è anche il loro tratto distintivo, la voce. *Ecco la radio!* opta per il genere cui tradizionalmente è affidato il compito di smascherare più o meno direttamente il dietro le quinte, tuttavia, ironicamente, il *backstage* che mostra è solo un retrobottega.

Il film salva simbolicamente l'alone di fascino e mistero delle voci radiofoniche,

offrendo una rivelazione che in verità maschera invece che svelare e al tempo stesso sfrutta queste voci per costruire quanto di più cinematografico esiste: il musical appunto dietro il quale soccombe la radio. Il piccolo *Show Musical*⁴⁸ finale svela pur sempre qualcosa, infatti apre le quinte sul cinema. Ormai ciò che è sotto gli occhi non è più la visualizzazione della radio, ma è cinema a tutti gli effetti, è unione inscindibile di suono e immagine, è messaggio e montaggio sonoro e visivo. Non a caso da questo punto in poi la voce narrante di matrice radiofonica ha smesso di parlare, tace, perché ormai tutto è cinema.

Certo questa strategia discorsiva è anche legata alla necessità tutta nuova per la radio di alimentare il suo divismo e quale modo migliore che darle letteralmente i suggestivi panni dell'attore cinematografico. Tuttavia il film instaura in modo talmente credibile questo divismo da spingersi oltre: non solo i personaggi sullo schermo sono attori, come effettivamente avverrà anche fuori dalla finzione scenica con il ricco filone di film alimentati dalle nuove leve della radiofonia, ma sono quasi i nuovi divi dello schermo. Quello cui si assiste è un musical sulla costruzione di uno spettacolo che ormai nulla ha più di esclusivamente radiofonico: ancora una volta dunque non più radio ma cinema, e cinema in quanto sintesi tra tutti i media.

L'ultima sequenza è quasi esplicita al proposito: un anonimo direttore toglie il disco dal piatto del fonografo e la «conferenza umoristica detta da Fausto Tomei» – ci informa Nunzio Filogamo davanti al microfono – ha termine; la volontà di cortocircuito tra i diversi media e le tipologie di ascolto, solo apparentemente distanti, raggiunge qui il suo livello più alto: mentre tolgo un disco decreto la fine di uno spettacolo radiofonico, che per la verità ha avuto solo l'aspetto di un musical, godibile esclusivamente grazie all'apporto delle immagini; mentre celebro la possibilità di agganciare a delle voci dei volti, getto un'ombra di sospetto collegando per quanto indirettamente quelle voci a un disco, a un dispositivo meccanico di riproduzione. Per di più, proprio mentre lo spettatore comincia a pensare che il gioco a scatole cinesi sia concluso, con la presa di possesso del microfono radiofonico e l'abbandono dei panni d'attore di Filogamo e Tomei per assumere lo smoking del conduttore, quando si pensa di essere risaliti al livello principale di finzione, qualcosa nuovamente confonde le carte. Attorno ai microfoni di fronte ai quali, sul palcoscenico, si muovono Tomei e Filogamo, si trova ora non il mondo della radio ma un nuovo ambiente, quello del teatro e della rivista, o meglio quello di un nuovo palcoscenico su cui il cinema ritorna a lavorare. Lo spazio infatti verrà attraversato, deformato, manipolato da elaborati movimenti di macchina che ne produrranno, ancora una volta una dilatazione tipicamente filmica. Ecco, infatti, che il film si chiude su uno spettacolo coreografico in perfetto stile Busby Berkeley, una danza a coppie articolata e ancora una volta mossa sul filo conduttore del disco: le coppie infatti danzano attorno a dei grammofoni.

Dopo la radio, finisce anche il film, un film che dissolve su un'immagine di tralicci elettrici (la stessa su cui scorrevano i titoli di testa) che ricorda molto da vicino il celebre logo RKO, testimonianza istituzionale di una interazione tra media, e in

particolare di una fusione tra cinema e radio, che questo film recupera almeno sul piano spettacolare. *Ecco la radio!* attua infatti sul piano della finzione filmica quella solidarietà tra media che la storia istituzionale italiana è sembrata, come si è visto, incapace di realizzare fino in fondo.

Il film di Gentilomo mostra non tanto la radio ma quel complesso riassetto del panorama mediale, intervenuto con le possibilità di registrazione e di trasmissione sonora, di cui il cinema rappresenta la sintesi efficace. *Ecco la radio!* più che illustrare il mezzo radiofonico mostra in realtà la radiofonicità del nuovo mondo mediale e le possibilità di un cinema "radiofonico", rende visibili i limiti della rappresentazione del film sonoro.

In chiusura, anche in questo film, attraversato dalla radio, la scrittura non rimane immutata. Non è qui il caso di ripercorrere – e in parte lo si è fatto – un film che, mentre mette in scena il mondo della radio, esplora anche cinematograficamente tutto un repertorio di suoni, che spetta spesso proprio alla radio negli anni Trenta, come si è visto, recensire e cominciare a dominare. Da questo punto di vista la ricchezza del film è soprattutto musicale, sia nei tipi di musica scelti che nel ritmo, nei messaggi delle melodie e nella loro interazione con il visivo⁴⁹, mentre viceversa *Ecco la radio!* mostra, diversamente da molte sperimentazioni dell'epoca, una certa povertà rumoristica⁵⁰. Naturalmente, straordinaria è invece la ricchezza di voci che il film installa; già nei pochi minuti iniziali, infatti, obbliga a misurarsi non solo con voci femminili e voci maschili, e timbri giovanili e senili, ma anche con voci diversamente impostate, con registri recitativi differenti, con diversi accenti regionali. Effettivamente il film esplora tutte le modalità di conduzione radiofonica identificandole a volte esplicitamente con stili di presentazione differenti (visualizzando *speaker* in piedi o seduti, che leggono o che improvvisano, giovani o anziani, uomini o donne, ecc.) o anche solo con toni di voce e inflessioni diversi. Ed è in questa direzione – aspetto che ancora una volta opera sia sul fronte della radio che sul fronte del film – che *Ecco la radio!* sembra prendere una posizione molto forte, fino quasi a contraddire il presupposto promozionale del film e rendere invece visibile una prerogativa, come si è visto, tutta italiana: la negazione della voce dei divi a favore invece del *divismo della voce*. Il film è il trionfo della voce nella sua singolarità, nella sua «grana» come direbbe Barthes, voci occulte e anonime ma ben individualizzate e sempre diverse, che generano su di noi i più diversi effetti; viceversa le voci note, quelle cui si attendeva di ancorare un volto, vengono confuse e godute solo nel *pot-pourri* canoro finale, trasformate in voci cantate, e, in fondo, in quanto tali uniformate e livellate. Non si può non registrare ancora una volta le conseguenze di tutto ciò sul terreno dei media sonori in genere e del cinema in particolare: un cinema come quello italiano che si è ormai avviato sulla strada del doppiaggio e che gioca la sua scommessa al confine tra voci riconoscibili e amate e voci anonime ma ben individualizzate in grado di trasmigrare da un corpo all'altro.

7.4. *Il cinema tra voyeurismo acustico e feticismo sonoro*

Più che smascherare il corpo dietro la voce, il film di Gentilomo dunque alimenta la corporeità della voce, la ricchezza della sua sostanza sonora. Questo riporta all'aspetto centrale della "radiofonicità" del film ma anche del cinema italiano degli anni Trenta: la meccanicità del suono e la sua alterità con il visivo cui non sempre si aggancia ma con cui ingaggia in continuazione una sfida percettiva.

Ecco la radio! è anche la riflessione sulla risorsa principale della recente rivoluzione sonora: il dialogo che il suono, e soprattutto la voce intrattiene con la sua sorgente. Lo stesso gioco di *mise en abyme* portato avanti in alcuni punti, come si è visto, sul fronte del visivo, Gentilomo infatti lo realizza anche sul fronte sonoro, creando un gioco a scatole cinesi tra le voci del film ed esplorando quindi quella risorsa tipicamente cinematografica che porta la voce ad ancorarsi o meno a un corpo. Ciascuna sequenza infatti è collegata dalla stessa voce narrante, si è detto, ambigualmente radiofonica, che inquadra i vari momenti e li tiene uniti l'uno all'altro: voce extra-diegetica di cui in nessun momento del film sarà possibile ricostruire l'identità. Nel creare questo tessuto connettivo tra i vari episodi del film, più di una volta la voce narrante cede la parola ad altre voci, voci di presentatori radiofonici completamente calati, invece, nella realtà diegetica – sia lo studio da cui trasmettono o l'altoparlante che fa risuonare la loro voce – ma a loro volta momentaneamente extra-diegetiche rispetto al mondo che si trovano a narrare, la realtà che le loro parole producono⁵¹.

L'immissione in questa realtà marca in profondità queste voci: pur isolate e superiori rispetto all'immaginario mondo che le circonda, non riescono infatti a sottrarsi ad esso. Sono voci che riflettono lo stesso potere di quelle cinematografiche, manifestano – si è già visto – il potere di originare il visivo e di creare la realtà, di intervenire su di esso così come sul fronte del sonoro, riorganizzando gerarchicamente attorno a sé tutti gli altri suoni fino a far tacere il mondo circostante; ma sono voci che diversamente da quella del cinema sembrano incapaci di svincolarsi da un corpo e di liberarsi dal meccanismo che le imprigiona: anche, infatti, quando questi *speaker* sono perfettamente visualizzati e la loro voce risuona in campo, "direttamente" senza il filtro dell'altoparlante, essa appare leggermente sporca, piena come si è detto della corporeità della grana ma anche quasi impossibilitata a liberarsi della dipendenza dalla macchina. Non si tratta semplicemente di rimarcare il loro maggiore coinvolgimento nella diegesi, si tratta di qualcosa di più.

Al di là del gioco sui diversi livelli di realtà, è sintomatico che nel film si trovino pur sempre a fronteggiarsi una voce filmica intima e pulita e una voce radiofonica sempre sporcata dal meccanismo, attraversata dalla macchina. La voce narrante del film sembra anzi divertirsi a sfidare lo spettatore, simula spesso una sua sorgente radiofonica, sia dal punto di vista sonoro (esordendo come si è detto rivolta ai «cari ascoltatori»), che dal punto di vista visivo (accostando spesso la sua voce in primo piano al primo piano visivo dell'apparecchio radiofonico in funzione), ma

frustrando sempre qualsiasi tentativo realistico dello spettatore di poterla ancorare a una sorgente e senza mai arrendersi a trasformarsi in voce diffusa da un altoparlante, mediata da un canale meccanico. La sua vicinanza intima, la sua assenza di riverberi, la sua mancanza di corpo ne fanno tuttavia un essere dotato di uno statuto speciale, di fronte alla corporeità umana o meccanica delle voci che la circondano. Attraverso il discorso sulla radio dunque il film sembra ancora una volta riflettere in maniera più vasta sulle sue caratteristiche sonore; situazione che sembra in questo caso fare emergere un rimosso: la sua natura di meccanismo.

Ecco la radio! infatti gioca sul terreno della tecnologia in maniera molto particolare.

Come si è detto all'inizio, le due parti principali del film – la carrellata sulle trasmissioni e il “musical” sui volti dei divi del microfono – sono separate da un momento centrale, apparentemente autonomo ed eterogeneo, ma molto forte sia per la sua lunghezza che per l'imprevisto cambio di registro espressivo, in cui vengono illustrati i fondamenti tecnici della radiofonia.

L'aspetto più rilevante di questa parte è l'impatto fortemente spettacolare della tecnologia che emerge dietro la apparente povertà espressiva del contenuto delle immagini. Accanto all'indugiare della macchina da presa, nei suoi piani estremamente ravvicinati e nei suoi lenti movimenti, che fanno di ogni singolo dispositivo tecnico un vero protagonista dell'immagine, c'è indubbiamente la responsabilità della voce narrante, con la precisione dei suoi riferimenti («oscillografo....trasmettitore ad onda corta...valvole termoioniche...corrente alternata» ecc.) e la carrellata sui meccanismi molto simile alla rassegna delle truppe della più classica retorica di regime («Davanti al banco di manovra ecco l'imponente sfilata di pannelli contenenti le varie parti del trasmettitore»). La forte spettacolarizzazione cui viene sottoposta questa parte è tuttavia legata anche al gioco di incastro delle sequenze del film: il grado zero di spettacolarizzazione del contenuto di queste immagini non può non riallacciarsi idealmente all'alta spettacolarità delle scene finali, con i suoi luoghi e modi artificiosi (il retrobottega, il teatro, i costumi, il canto) e marcare anche ideologicamente il passaggio dalla tecnica all'arte, o meglio dalla realtà e dal professionismo del versante produttivo (i camici bianchi, l'anonimato delle persone) alla spettacolarità, alla finzionalità e soprattutto al sogno del versante del consumo, emblematicamente racchiuso in quelle coppie di ballerini che nell'ultima sequenza danno il via alle danze ascoltando il suono dei grammofoni⁵².

Il risultato è una visione estremamente particolare dell'aspetto tecnico: mai negato nella sua natura concreta, lontano dai facili antropomorfismi (come in fondo in *Acciaio*) così come dalla parodia e dalla derisione ironica di molti film dell'epoca (di questi stessi termini tecnici si serve in *Mille lire al mese* il farmacista Umberto Melnati per millantare comicamente delle competenze che non ha), eppure valorizzato proprio in quanto tecnica, affascinante già di per sé. Il film celebra in questo senso realmente una nuova dimensione entrata nel mondo dello spettacolo degli anni Trenta e esibisce apertamente quel *feticismo* della riproduzione sonora che, accan-

to alla fascinazione dei suoni e al *voyerismo* che la loro autonomia suscita, fondano le nuove modalità di ascolto.

Il secondo aspetto rilevante, però, è che il film attua anche una profonda rimozione dell'intervento di questo meccanismo nei confronti dell'uomo; nell'esaltazione della tecnica c'è anche un po' un nascondersi dietro di essa: i termini tecnici occultano reiteratamente il passaggio dal corpo alla macchina: in nessun caso si parla di voce, parole, ma di «vibrazioni sonore [che] sono trasformate in vibrazioni elettriche» (così esordisce la voce narrante) o ancora di «debole energia generata dai microfoni». Se poi ci fosse qualche dubbio, tutta la sequenza è esemplificata sulla musica, e sulla musica come qualcosa di astratto, non collegabile nemmeno in questo caso all'opera umana: così è un totale dell'auditorio che dà il via alla lunga spiegazione scientifica, e all'immagine si sostituisce subito il primo piano del misuratore di vibrazioni elettriche. Il collegamento del dispositivo meccanico alla voce è completamente respinto nel fuori campo, non emerge né direttamente né indirettamente attraverso il microfono che, pur troneggiando nelle inquadrature per tutta la durata del film, rimane un semplice accessorio, e non il necessario interfaccia tra la voce, o meglio il corpo, e la macchina. Tutto questo fa emergere una costruzione quasi metaforica del film che si presta ad emblema del periodo: risuona la Voce (la prima parte del film), si svela la Macchina (nella seconda parte) e quindi si installa definitivamente la «voce di macchina» (l'epilogo), una voce di cui al di là della sua provenienza, dai microfoni, i dischi di cui fa ricca mostra il finale ma anche, grande assente eppur incombente dal fuori quadro, dall'altoparlante dello schermo, è certa ormai solo la sua natura meccanica, tecnica; di voce disponibile a compromettersi con qualsiasi corpo.

Ecco la radio! più che smascherare la radio, visualizzare le modalità e i caratteri del suo funzionamento, sembra dunque sfruttare la grande metafora della voce radiofonica per mettere in scena le risorse uditive e visive del cinema sonoro o meglio di quel nuovo universo attraversato dalla rivoluzione sonora a cui radio, cinema e industria discografica partecipavano ma che trovava nell'associazione di immagine e suono filmico il suo trionfo. Nella stessa direzione, questa pellicola del 1940 si presenta come momento di chiusura e di bilancio sulla prima fase di sperimentazione sonora, portando a conclusione il percorso condotto dal cinema sonoro durante gli anni Trenta, proprio mentre nuove strade cominciavano a essere intraprese e agli usi stilizzati del sonoro anni Trenta si andava sempre più sovrapponendo quella verbosità tipica del cinema non solo italiano degli anni Quaranta.

In questa prospettiva, nonostante i punti oscuri della sua carriera, non può stupire che a dare questo "addio" al primo cinema sonoro, sia stato un personaggio come Giacomo Gentilomo, uomo, innanzitutto, di provata professionalità tecnica e di mestiere. La perizia tecnica nei confronti dell'uso del suono è facilmente deducibile dalle sue allargate competenze (segretario di edizione, montatore, sceneggiatore, primo utilizzatore del technicolor, ecc.), così come dall'accentuato interesse per la sperimentazione – che emerge dai suoi scritti e che lo porta a considerare immagi-

ne e suono «sullo stesso piano di deformazione o di rivelazione che dir si voglia»⁵³ – nonché naturalmente dal risalto sempre maggiore che la dimensione sonora e in particolare vocale avrà nella sua successiva produzione: una filmografia caratterizzata dalla netta prevalenza di film opera o fortemente cantati che troveranno la loro summa in *O sole mio* (1945) o in *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1951). Che a Gentilomo poi tocchi l'onere di fare il bilancio del sonoro di un decennio, è quasi naturale a fronte del modo in cui il suo nome attraversa la produzione italiana tra il 1931 e il 1939, ricoprendo svariati ruoli tecnici che lo portano ad essere presente e partecipe ai film che più incidono sull'attestazione del cinema sonoro in Italia e a fianco dei personaggi che più contribuiscono alla definizione della via italiana al suono cinematografico quale si affermerà in questa prima fase: Ludovico Bragaglia e Mario Mattoli e, in misura minore Brignone e Righelli. Infine, non si può non sottolineare che, già in queste prime esperienze, Gentilomo è testimone diretto di una via italiana che passa attraverso gli altri media; non a caso lo si trova assistente proprio di *O la borsa o la vita*, tratto come si sa da una radiocommedia.

Ecco la radio! realizza infatti sul versante della prassi filmica, quello che si andava attuando anche sul fronte della teoria e della critica cinematografica. È dunque più globalmente la fine di un periodo di sperimentazione e di ricerca in cui ancora il ricordo dei primi film sonori è forte ma ci si avvia oramai a superare «definitivamente il concetto di incompatibilità – pena l'ibridismo – tra immagine e parola»⁵⁴, quello stesso carattere ibrido tra immagine e suono, e potremmo dire, tra cinema e radio che caratterizza la prima fase del cinema sonoro e di cui resta traccia efficace nel visibile e l'udibile cui dà corpo il film.

Film radiofonico per eccellenza, *Ecco la radio!* esalta mentre segna la fine di un cinema effettivamente ibrido, in cui sopravvivevano ricerche sulla forza dell'immagine muta accanto a sperimentazioni sull'ascolto cieco, voci e suoni mescolavano livelli diversi di realtà e di meccanicità e, dietro tutto, un cinema che, attraverso il sonoro filmico, si comprometteva con gli altri media e attualizzava quella sinergia magari non raggiunta sul piano istituzionale⁵⁵.

NOTE

¹ C. GINSBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

² D. CRAFTON, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, New York, Simon & Schuster, 1997, p. 19.

³ F. TRUFFAUT, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, tr. it. *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 225 (il saggio su Welles è un inedito del 1967).

⁴ A. CASELLA, *La commedia radiofonica in Italia e all'estero*, «Comoedia», XIV, 11, 15 novembre-15 dicembre 1932, pp. 14-16.

⁵ J. CORBETT, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham-London, Duke University Press, 1994, p. 38.

⁶ Si pensi al legame forte che molti film neorealisti e dei primi anni Cinquanta stabiliscono con la radio: da *Paisà* a *Caccia tragica*, da *Ladri di biciclette* a *Bellissima*.

⁷ P. SORLIN, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, tr. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 69-70. Sul concetto di visibile cfr. S. BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Parma, Pratiche Editrice, 1990.

⁸ A. TASSONE, *Max Ophuls l'enchanteur*, Torino, Lindau, 1994, p. 34.

⁹ Copertina di «Radiocorriere», VII, 34, 22-29 agosto 1931.

¹⁰ I. PANNAGGI, *Movimento futurista. Casa futurista Zampini*, «La Fiera letteraria», 24 luglio 1927, p. 3.

¹¹ A. PANSERA, *Il protodesign italiano: le origini del disegno industriale*, in AA.VV., *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 325-328.

¹² G. ISOLA, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 113.

¹³ Si vedano, ad esempio, gli annunci della Lumophon, della Telefunken o della Phonola pubblicati a più riprese sulle pagine di «Radiocorriere» e di altre riviste dell'epoca.

¹⁴ «Radiocorriere», VII, 4, 24-31 gennaio 1931, p. 66.

¹⁵ Sui celebri «discorsi del caminetto» del presidente americano trasmessi per radio negli anni Trenta vd. G. MUSCIO, *La Casa Bianca e le sette majors cinema e mass media negli anni del new deal*, Padova, Il Poligrafo, 1990.

¹⁶ Vd. nel presente studio § 5.2.1.

¹⁷ Del resto, come nota Germani, quel sud-est della Francia altro non potrebbe essere che l'Italia stessa; vd. S. G. GERMANI, *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

¹⁸ AA.VV., *Inchiesta sulla radio*, «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437; cit. da p. 380 (intervento di CAROCCI) e p. 408 (intervento di Antonello GERBI).

¹⁹ E. FERRIERI, *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6, 25 giugno 1931, pp. 298-299; cit. da pp. 298-299, mio corsivo.

²⁰ Si veda la già citata scena dell'inseguimento del cane Bob, dove sulla strada è visibile un cartello che reclamizza l'uscita di un'autoradio Philips.

²¹ C. ZAVATTINI, G. MONDAINI, *Buoni per un giorno. Soggetto per film di Cesare Zavattini e Giaci Mondaini*, «Quadrivio», XII, 48, 19 agosto 1934, pp. 3-4. Sulle polemiche intercorse tra il regista e lo sceneggiatore si veda l'intervista a cura di Raffaele MASTO, *I dolori di un giovane soggettista*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936, pp. 152-153.

²² R. ARNHEIM, *Radio* [1933], London, Faber & Faber, 1936, tr. it. *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937 ora *La radio l'arte dell'ascolto*, Torino, Editori Riuniti, 1987, p. 159.

²³ ISOLA, *Abbassa la tua radio, per favore...*, cit., p. 217.

²⁴ E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica in Italia*, Milano, Bompiani, 1938, p. 77.

²⁵ Si pensi al concorso «Se avessi un milione?» apparso alla fine del 1934 sulle pagine di «Lei».

²⁶ Così lo presenta il «Corriere della Sera» nella colonna delle programmazioni (16 giugno 1940, p. 3).

²⁷ ISOLA, *Abbassa la tua radio, per favore...*, cit., p. 78.

²⁸ Cfr. *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di F. SAVIO, Roma, Bulzoni, 1979, vol. III, p. 1122. Va ricordato che Gentilomo abbandona improvvisamente il mondo del cinema nel 1964, senza apparenti spiegazioni e rifiutando da quel momento di farvi ritorno sia pure con il ricordo o la memoria: basti pensare che egli è l'unico protagonista degli anni Trenta contattato da Francesco Savio, per le sue interviste, che si rifiuti di rispondere a qualsiasi tipo di domanda.

²⁹ ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 109.

³⁰ L'espressione, usata per la prima volta da Alessandro GALANTE GARRONE (*L'Aedo senza fili*, «Il Ponte», 10, 1952) è poi invalsa nell'uso a indicare il ruolo cruciale svolto dalla radio nell'epoca fascista.

³¹ Si fa riferimento soprattutto al grande *Referendum* fatto nel 1939 e al "filtro" esercitato da Palmieri nei confronti delle richieste della gente, ad esempio valorizzando le trasmissioni femminili assolutamente boicottate dal pubblico o, viceversa, ignorando in nome degli ideali fascisti le numerosissime richieste per l'insegnamento via radio delle lingue straniere; cfr. ISOLA, *Abbassa la tua radio, per favore...*, cit., pp. 83-101.

³² *Ivi*, pp. 212-215.

³³ Lo spunto iniziale è offerto dal giudizio spesso espresso sulla famosa radiorivista *Quattro moschetti* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli (trasmessa in molte puntate e più serie dalla stazione di Torino a partire dalle ore 13 di giovedì 18 ottobre 1934, per la regia di Riccardo Masucci) caratterizzata da un sonoro di impronta cinematografica.

³⁴ M. CAMBI, *Televisione, cinematografo e radiofonia*, «Intercine», Fascicolo speciale in occasione della II Mostra del Cinema di Venezia, 1934, pp. 39-41.

³⁵ R. ARNHEIM, *Vedere lontano*, «Intercine», VII, 2, febbraio 1935, pp. 71-82; cit. da p. 75.

³⁶ VICE, *Ecco la radio!*, «La Tribuna», 28 giugno 1940.

³⁷ Distinguerò con il termine di *voce narrante* il narratore extra-diegetico del film mentre, a seconda dei casi, indicherò semplicemente con i termini di voce *over*, *off* o *in* (a seconda che la sorgente sia radicalmente o momentaneamente fuori campo oppure visualizzata) l'intervento dei vari *speaker* radiofonici all'interno della diegesi.

³⁸ In una delle prime sequenze il film mette in scena la tipica programmazione di musica varia dell'epoca offrendo, per ogni motivo canoro o musicale, una "visualizzazione"; è il caso delle due scene citate che alternano sulle note di un walzer un idillio amoroso e su un ritmo agitato ricco di percussioni le immagini di una caccia.

³⁹ Si tratta dell'introduzione alla scena del corteggiamento d'amore appena citata; vd. nota precedente. Per la verità questo punto del film offre una notevole ambiguità e non è così facile – ma la provocazione sembrerebbe eccessiva – dire con sicurezza se si tratti della voce narrante o della voce *over* di un ennesimo *speaker*.

⁴⁰ E. FERRIERI, *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6, 25 giugno 1931, pp. 298-299.

⁴¹ M. CHION, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999².

⁴² E. FERRIERI, *Immagini logore*, «Comoedia», XVI, 8, agosto 1934, pp. 22-24.

⁴³ A. SAVINIO, *Ecco la radio*, «Oggi», 6 luglio 1940, ora in *Il sogno meccanico*, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 81-82. Savinio suggerisce la presenza del modello di *Follie di Hollywood* per questa parte del film.

⁴⁴ F[ILIPPO] S[ACCHI], *Rassegna cinematografica. Ecco la radio*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1940, p. 3.

⁴⁵ In questa terza parte di *Ecco la radio!* un ragazzo (Fausto Tomei) ruba un pacchetto a un garzone, sperando in qualcosa da mangiare, ma trova dentro le foto dei divi del microfono, tra cui Tomei e Filogamo. Con un amico (Nunzio Filogamo) decidono allora di "travestirsi" da Filogamo e To-

mei per riuscire a entrare al Gatto Bianco e avere la cena gratis. Vengono intercettati dal proprietario della gastronomia da cui solitamente si servono (Gino Leoni), che cerca di carpire qualche pettegolezzo sull'ambiente: segue una sequenza sul Trio Lescano e sui loro amori e una gustosa scenetta di Pippo Barzizza e la sua fisarmonica. A questo punto il droghiere li porta nel retro bottega dove si trovano al lavoro nelle più disparate mansioni (cameriere, cuoco, cassiera, pelapatate, ecc.) e vengono presentati a ritmo di musica i più noti protagonisti radiofonici. Una dissolvenza trasporta infine a teatro, dove Filogamo e Tomei davanti al microfono chiudono la trasmissione; segue l'esecuzione di un brano musicale da parte delle tre orchestre dell'EIAR e una coreografica danza da parte di coppie di ballerini. All'esecuzione dell'Orchestra moderna diretta dal maestro Tullio Serafin, si alternano infatti le orchestre da camera dell'EIAR e rispettivamente l'Orchestra d'archi diretta dal maestro Petralia, l'Orchestra Cetra diretta dal maestro Barzizza, e l'Orchestra da ballo diretta dal maestro Angelini, le quali eseguono con ritmi diversi (*swing*, sinfonico, *dixieland*, ecc.) la stessa melodia.

⁴⁶ R. ALTMAN, *The American Film Musical*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 158-176.

⁴⁷ VICE, *Ecco la radio!*, cit.

⁴⁸ ALTMAN, *The American Film Musical*, cit., pp. 200-271.

⁴⁹ Nel ricco *pot-pourri* di suoni, si possono almeno citare l'episodio dedicato a Niccolò Paganini e la sua famosa esecuzione del *Trillo del Diavolo*, o *La mia canzone al vento* di Bixio e Cherubini tratta dall'omonimo film e cantata da Michele Montanari, o ancora *ouverture* dal *Guglielmo Tell* di Rossini eseguita dall'Orchestra sinfonica dell'EIAR diretta dal maestro Armando La Rosa Parodi.

⁵⁰ A parte la discreta "urbanità" di alcune scene, come la panoramica iniziale sulle case della città al risveglio (*cliché* visivo-sonoro ormai perfettamente cinematografico) o la ricerca ricca di suoni della bambina scomparsa, alcune scene offrono in realtà le caratteristiche di un vero film muto con il solo accompagnamento musicale, come la citata esecuzione di Paganini in cui lo schermo torna a riempirsi di sovrimpressioni e trucchi del più antico film muto.

⁵¹ Può essere citato a mo' di esempio l'episodio della caccia: mentre affiorano le immagini del cacciatore e della foresta, la voce narrante del film segnala la fine dell'episodio precedente (la scena del corteggiamento) commentando «La canzone è stata interrotta ma l'amore continuerà» per poi lasciare la parola allo *speaker* radiofonico – che l'immagine ci mostra essere un uomo anziano che legge a tavolino – che chiarisce: «E così, cari ragazzi, mentre il cacciatore inseguiva nella buia foresta le tracce visibili della terribile belva...» per poi dare vita alle nuove immagini della foresta.

⁵² *Ecco la radio!* attua anzi sistematicamente un occultamento nei confronti del versante economico-industriale del film. Diversamente dal tipico film di ambientazione radiofonica, come *Mille lire al mese* che fa del "dietro le quinte", dello svelamento del mondo della radiofonica, dei suoi interessi, degli intrecci di competenze, delle lotte tra le sue diverse anime, artistica e affaristica, il centro della sua attenzione, *Ecco la radio!* mantiene anche nei confronti di questo aspetto un atteggiamento estremamente singolare. Il versante produttivo è perennemente fuori campo, la visione della radio che emerge nel film conferma ancora una volta la volontà di rimozione e occultamento del suo carattere industriale, ma anche istituzionale e dirigista, a favore esclusivamente di un mondo modellato sull'intraprendenza personale, quella di quel popolo di voci che dà vita alla realtà sonora. Il modo di mettere in scena o meglio di negare l'istituzione radiofonica conferma la volontà di mostrare una radio esclusivamente come prodigio tecnico volto all'arte e all'intrattenimento; ciò che si vede dell'"al di là" è solo il microfono davanti allo *speaker* o l'auditorium che ospita l'orchestra.

⁵³ G. GENTILOMO, *Idee sul cinematografo*, «L'Italia letteraria», 16 e 17, 17 e 24 aprile 1932, p. 5 e p. 6; cit. da p. 6.

⁵⁴ M. A. [MASSIMO ALBERINI?], *Parole di un tecnico*, Intervista all'ing. Libero Innamorati, «Cinema», V, II, 108, 25 dicembre 1940, pp. 459-460.

⁵⁵ In alcuni casi la cecità immaginosa della radio sembra essere associata al mutismo delle immagini. Questo aspetto lo vediamo sia nella scena di corteggiamento dove il film utilizza risorse ormai inaccettabili per il film sonoro – come il mutismo di un personaggio in primo piano che urla –

sia nella celebre sequenza del *Trillo del diavolo*, in cui l'apparizione di Mefisto è accompagnata dal ricco patrimonio di trucchi e risorse diffuso dal muto, quali dissolvenze, fumi e scomparse improvvisate, oltre che da una ricca espressività gestuale e mimica degli attori. In entrambi questi casi lo schermo idealmente tace, sommerso dalla musica che non lascia spazio a nemmeno una parola o un rumore.

BIBLIOGRAFIA

1. IL PASSAGGIO AL SONORO IN ITALIA

- AA.VV., *Als die Bilder singen*, München, Text+Kritik, 1999.
- *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982.
- *Cinema / Italia / Doppiaggio*, in *Il Patalogo 3. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e Televisione*, Milano, Ubulibri, 1981.
- *L'immagine acustica. Dal muto al sonoro: gli anni della transizione in Europa*, «Cinegrafie», II, 5, 1992.
- *L'immagine acustica II. Il passaggio dal muto al sonoro in America*, «Cinegrafie», III, 6, 1993.
- *La cinepresa e la storia: fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1985.
- *Numero speciale per la III Mostra Internazionale d'arte cinematografica*, Venezia-Lido, 10-25 agosto 1935, «Intercine», XIII, 8, 1935.
- *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Quaderno informativo n. 71-72, Roma, Mostra [Internazionale] del Nuovo Cinema, 1975-1976.
- *Retroscena di Acciaio. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki-Fondazione Giorgio Cini, 1993.
- *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Venezia, Fabbri-La Biennale di Venezia, 1992.
- *Venezia 32*, Torino, ERI, 1982.
- ABRUZZESE A., *Gli anni Trenta*, in *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio, 1992², pp. 187-237.
- *L'avvento del sonoro*, in AA.VV., *Storia del cinema. Dalle origini all'avvento del sonoro*, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 251-265.
- ALOVISIO S., BARBERA R. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Milano, Museo nazionale del Cinema di Torino-II Castoro, 2006.
- ANDERİ G., *Il cinema fra le arti nella Milano degli anni Trenta*, in *Il cinema a Milano tra le due guerre*, a cura di F. CASETTI, R. DE BERTI, «Comunicazioni sociali», X, 3-4, luglio-dicembre 1988.
- APRÀ A., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Quaderno informativo n. 71, Ancona, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977.
- APRÀ A., GILI J. (a cura di), *Naples et le cinéma*, Centre Georges Pompidou-Fabbri, Milano-Parigi, 1994.
- APRÀ A., PISTAGNESI P., *I favolosi anni Trenta*, Milano, Electa, 1979.

- ARGENTIERI M., *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Libreria Sapere, 1986.
- *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979.
- (a cura di), *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1991.
- ARISTARCO G., *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.
- ARTIOLI U., *L'officina segreta di Pirandello*, Roma, Laterza, 1989.
- BERNAGOZZI G. P., *Il cinema del ventennio fascista*, in AA.VV., *Storia del cinema*, vol. II, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 53-96.
- *Il mito dell'immagine*, Bologna, Clueb, 1983.
- BERNARDINI A. (a cura di), *Archivio internazionale delle opere audiovisive. Archivio del cinema italiano*, vol. II, Roma, Anica, 1992.
- BERNARDINI A., GILI Jean (a cura di), *Le cinéma italien 1905-1945*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- BERNARDINI A., MARTINELLI V., *Il cinema italiano degli anni Venti*, Roma, Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia, 1979.
- BIARESE C. (a cura di), *L'officina del doppiaggio*, «La rivista del cinematografo», 9-12, 1982.
- BLASETTI A., *Il cinema che ho vissuto*, a cura di F. PRONO, Bari, Dedalo, 1982.
- BOSCHI A., *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, Bologna, Clueb, 1994.
- *Il passaggio dal muto al sonoro in Europa*, in AA.VV., *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, vol. II, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 395-428.
- BOVINI F., *La cinematografia come industria*, «Cine-Convegno», II, 1-2, 25 marzo 1934, pp. 1-19.
- BRAGAGLIA A. G., *La commemorazione di Stefano Pittaluga*, «Lo Spettacolo italiano», 5-6, maggio-giugno 1931, ora in «Cinema», XVIII, 102, 31 gennaio 1953.
- BRAGAGLIA C., *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema 1895-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- BRUNETTA G. P., *Buio in sala*, Marsilio, Venezia, 1989.
- *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1998.
- *Cinema italiano dal sonoro a Salò*, in AA.VV., *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, vol. III, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 341-364.
- *Il cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*, Milano, Mursia, 1975.
- *Identità e radici culturali*, in AA.VV., *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, Vol. II, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-50.
- *La lunga marcia del cinema americano in Italia tra fascismo e guerra fredda*, «La scena e lo schermo», 1-2, dicembre 1988-giugno 1989.
- *Storia del cinema italiano. Il cinema di regime 1929-1945*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- (a cura di), *L'estetica della politica: Europa e America negli anni Trenta*, Bari, Laterza, 1989.

- BRUNETTA G. P., CAMPARI R. et al., *La cinepresa e la storia. Fascismo, antifascismo, guerra e resistenza nel cinema italiano*, Milano, Mondadori, 1985.
- BRUNETTA G. P., COSTA A. (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Rovereto, Comune di Rovereto, 1990.
- BUCCHERI V., *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- CADES A. R., *Storia della Cines*, «Cinema», II, 20, 25 aprile 1937.
- CALABRETTO R., *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in *Lux Film*, a cura di A. FARASSINO, Milano, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus-Il Castoro, 2000.
- CALDIRON O., *Il paradosso dell'autore*, Roma, Bulzoni, 1999.
- (a cura di), *Dossier. Cinema all'antica italiana. Carlo Ludovico Bragaglia*, Roma, «Cinema/Studio», 1993.
- (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di «Cinema» 1936-1943*, Padova, Marsilio, 1965.
- CALDIRON O., HOCHKOFER M., *Isa Miranda*, Roma, Gremese, 1978.
- *I signori degli anelli (Il doppiaggio in Italia: le gloriose imprese di una calamità nazionale)*, in AA.VV., *Cinema / Italia / Doppiaggio*, in *Il Patalogo 3. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e Televisione*, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 109-123.
- CAMERINI C. (a cura di), *Acciaio: un film degli anni Trenta: pagine inedite di una storia italiana*, Torino, Nuova Eri-RAI, 1990.
- CAMERINI C., BRIARESE C. (a cura di), *Segnospeciale. Prima del doppiaggio*, «Segnocinema», VI, 22, marzo 1986.
- CAMERINI M., *Sbarco a Massaua*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936.
- CAMPARI R., *Il fantasma del bello: iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994.
- *Il fascino discreto dell'Europa: il vecchio continente nel cinema americano*, Venezia, Marsilio, 2001.
- *Hollywood-Cinecittà, il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- *Miti e stelle del cinema*, Roma, Laterza, 1985.
- CARABBA C., *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- CARDILLO M., *Il duce e la moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Bari, Dedalo, 1983.
- CASADIO G., *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Ravenna, Longo, 1989.
- *Opera e cinema: la musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo, 1995.
- *Telefoni bianchi: realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna, Longo, 1991.
- CASCETTA A. M., *Teatri d'arte tra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979.
- CASETTI F., DE BERTI R. (a cura di), *Il cinema a Milano tra le due guerre*, «Comunicazioni Sociali», X, 3-4, luglio-dicembre 1988.
- CASETTI F., FARASSINO A., GRASSO A., SANGUINETTI T., *Neorealismo e cinema italiano degli anni Trenta*, in *Il neorealismo cinematografico italiano*, a cura di L. MICCICHÉ, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 331-385.
- CASSELLS A., *Fascist Italy*, Illinois, Harlan Davidson, 1985².
- CASTELLANO A. (a cura di), *L'attore dimezzato? Doppiaggio sì/no, anzi... sì*, ANCCI-«Qua-

- derno di "filmcronache"», 1-2, 1995.
- CAVALLO P., IACCIO P., *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Napoli, Liguori, 1998.
- CECCHI A., *Nascita di una maschera, ovvero il signor Bonaventura*, «Comoedia», XI, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, pp. 17-19.
- CESERANI G. P., *Vetrina del Ventennio, 1923-1943*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- CHITI R., LANCIA E. (a cura di), *Dizionario del cinema italiano. Vol. I: dal 1930 al 1944*, Roma, Gremese, 1993.
- COMUZIO E., *La bella addormentata in camicia nera. La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944)*, «Bianco e nero», 2, aprile-giugno 1984, pp. 31-73.
- *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Milano, Il Formichiere, 1980.
- *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 1992.
- *Quando le voci non appartengono ai volti*, «Cineforum», 5, 1993, ora in A. CASTELLANO, *L'attore dimezzato? Doppiaggio sì/no, anzi... sì*, ANCCI – «Quaderno di "filmcronache"», 1-2, 1995, vol. I, pp. 5-12.
- *Voce/Volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico*, «Il Verri», 1-2, marzo-giugno 1993, pp. 191-127.
- COSTA A., *A proposito di tutte queste signore*, in *Dossier Max Ophuls*, a cura di G. TINAZZI, «La Valle dell'Eden», III, 7, maggio-giugno 2001, pp. 57-66.
- D'AMICO M., *Dacci un taglio bastardo! Il doppiaggio dei film in Italia*, «La Rivista dei libri», IV, 3, marzo 1994, pp. 7-9.
- DE BERTI R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.
- DE BERTI R., MOSCONI E., *Film Genres in Italy Between Silent and Sound Film*, in *La nascita dei generi cinematografici*, a cura di A. RAENGO, L. QUARESIMA, L. VICHI, Udine, Forum, 1999, pp. 337-348.
- (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», XX, 4, ottobre-dicembre 1998.
- DE GRAZIA V., *The Culture of Consent. Mass Organisation of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, tr. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-45*, Berkeley, University of California Press, 1992, tr. it. *Le donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 1993.
- DE SANTI P. M., *...e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in AA.VV., *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, vol. II, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 429-484.
- DI MASSA S., *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1969.
- EVOLA D., *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi: teatro, cinema, televisione in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Roma, Bulzoni, 1991.
- FORGACS David, *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1990, tr. it. *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, il Mulino, 2000.
- *Rethinking Italian Fascism*, London, Lawrence and Wishart, 1986.
- FRANZERO C.M., *The Educational Cinema in Italy. What has been accomplished under State*

- Control*, «Sight and Sound», 5, spring 1933, pp. 6-8.
- FREDDI L., *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Gremese, 1949.
- GERMANI S. G., *Mario Camerini*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- GILI J. A., *La comédie italienne*, Paris, Henri Veyrier, 1983.
- *L'Italia de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
- GIOVANNETTI E., *La Biennale del cinema a Venezia*, «Comoedia», XVI, 9, settembre 1934, pp. 3-12.
- *Nuove attrici dello schermo italiano*, «Comoedia», XVI, 12, dicembre 1934, pp. 8-12.
- *Gli scenaristi cinematografici possono considerarsi autori? E i registi?*, «Comoedia», XVI, 5, 15 maggio-15 giugno 1934, pp. 32-34.
- GOTTA S., *L'almanacco di Gotta*, Milano, Mondadori, 1958.
- GRANDE M., *Il cinema di Saturno*, Roma, Bulzoni, 1992.
- GUIDORIZZI M. (a cura di), *Voci d'autore. Storia e protagonisti del doppiaggio italiano*, Verona, Cierre, 1999.
- HAY J., *Popular Film Culture in Fascist Italy: the Passing of the Rex*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- HIGSON A., MALTBY R. (a cura di), *"Film Europe" and "Film America". Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1999.
- IACCIO P., *Cinema e storia: percorsi, immagini, testimonianze*, Napoli, Liguori, 1998.
- IACCIO P., CAVALLO P., *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà. 1935-1943*, Roma, Iannua, 1981.
- INNAMORATI L., UCCELLO P., *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e nero, 1939.
- INNOCENTI M., *Parlami d'amore Mariù. Come eravamo negli anni Trenta*, Milano, Mursia, 1998.
- *Telefoni bianchi, amori neri*, Milano, Mursia, 1999.
- ISNENGHI M., *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979.
- *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Roma-Bari, Laterza, 1970.
- LANDY M., *Fascism in film. The Italian Commercial Cinema 1931-1943*, Princeton-New York, Princeton University Press, 1986.
- *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, Albany, State University of New York Press, 1998.
- LAURA E. G., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente dello Spettacolo Editore, 2000.
- LAURETTA E. (a cura di), *Pirandello e il cinema. Atti del convegno internazionale*, Agrigento, Centro nazionale di Studi Pirandelliani, 1978.
- LEGA G., *Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata*, Firenze, Nemi, 1932.
- LEPROHON P., *Le cinéma italien*, Paris, Seghers, 1966.
- LOMBARDI F., *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Milano, Ricordi, 1996.
- (a cura di), *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.
- LUGHI P., *Uno schermo tra due mondi. I film in doppia versione nel cinema italiano degli an-*

- ni *Trenta*, «Il Nuovo spettatore», 14, febbraio 1992, pp. 187-192.
- LUSERI F., *Il volto e la voce*, Roma, A.G.A., 1966.
- LUSINI A., *Le voci del cinema*, «Oggi», IX, 4, 22 gennaio 1953, pp. 24-27.
- MAGRELLI E., *Cinecittà 2. Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986.
- MANCINI E., *Struggles of the Italian Film Industry under Fascism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
- MARCHELLI M., VENTURELLI R., *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, Genova, Le Mani, 2001.
- MARTINELLI V., *I Gastarbeiter fra le due guerre*, «Bianco e nero», XXXIX, 3, maggio-giugno 1978, pp. 3-93.
- MASI S., LANCIA E., *Stelle d'Italia: piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Roma, Gremese, 1994.
- MASTO R., *I dolori di un giovane soggettista*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936, pp. 152-153.
- MATARAZZO R., *Rubacuori*, «L'Italia letteraria», 19 aprile 1931.
- MATTUCCHINA G., *Musica sullo schermo. I primi cent'anni di storia della colonna sonora*, Udine, Campanotto, 2001.
- MAZZUCA A., *La erre verde: ascesa e declino dell'impero* Rizzoli, Milano, Longanesi, 1991.
- MENARINI A., *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema*, Milano-Roma, Bocca, 1955.
- MERLINI E., *Non ho scuderia*, «Comoedia», XIV, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1932, pp. 19-20.
- MICCICHÉ L. (a cura di), *De Sica. Attore, regista, autore*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1992.
- MICELI S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- *La musica nel film e nel teatro di prosa. L'avvento dello specialismo*, in G. SALVETTI, B. M. ANTOLINI (a cura di), *Italia Millenovecentocinquanta*, Milano, Guerini e Associati, 1999.
- *Pirandello in cinema. Da "Acciaio" a "Kaos"*, Roma, Bulzoni, 1989.
- MICHELI P., *Il cinema di Blasetti parlò così. Un'analisi linguistica dei film (1929-1942)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- MIGNONE M. (a cura di), *Pirandello in America. Atti del simposio internazionale*, New York, 30 ottobre-1° novembre 1986, Roma, Bulzoni, 1988.
- MÜHL-BENNINGHAUS W., *Das Ringen um den Tonfilm*, Düsseldorf, Droste, 1999.
- OPHULS M., *Spiel im Dasein*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag, 1959, tr. it. *Gioco la vita*, Milano, Bompiani, 1997.
- ORTOLEVA P., *Mediastoria*, Parma, Pratiche Editrice, 1995.
- PAOLELLA R., *Storia del cinema sonoro (1926-1939)*, Napoli, Giannini, 1966.
- PERRY T., *Before Neorealism: Italian Cinema 1929-44*, «Italian Quarterly», XXI, 80, 1980.
- PESCATORE G., *La musica negli occhi*, in L. QUARESIMA (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, La Biennale di Venezia – Marsilio, 1996, pp. 395-401.
- PUPPA P., *La parola alta: sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma, Laterza, 1993.
- QUAGLIETTI L., *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- QUARGNOLO M., *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 1986.
- *Pionieri e esperienze del doppiato italiano*, «Bianco e nero», XXVII, 5, maggio 1967, pp. 66-79.
- RAFFAELLI S., *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1993.

- *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.
- REDI R., *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Roma Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992.
- *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC, 1991.
- *Inventare il suono in Italia*, in *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione tra tecnica ed estetica*, a cura di S. BERNARDI, Roma, Carocci, 2006, pp. 17-26.
- *Ti parlerò d'amor. Cinema italiano tra muto e sonoro*, Roma, ERI, 1986.
- (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Quaderni informativi della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1979.
- REDI R., CAMERINI C. (a cura di), *Cinecittà 1. Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Venezia, Marsilio, 1985.
- RENZI R., *Il cinema dei dittatori: Mussolini, Stalin, Hitler*, Bologna, Grafis, 1992.
- RIZZARDI V., *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Roma, RAI-ERI, 2001.
- ROMA E., *Problemi di estetica: la bellezza delle attrici*, «Comoedia», XVI, 7, luglio 1934, pp. 32-34.
- ROMEO R., *Il cinema coloniale italiano. Dal muto al sonoro*, Siracusa, Emanuele Romeo editore, 1997.
- RONDOLINO G., *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, Utet, 1991.
- R. Q. [RAOUL QUATTROCCHI], *Rubacuori*, «Kines», 19 aprile 1931.
- RUFFIN V., *L'Europa nel cinema italiano degli anni Trenta*, in *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, vol. II, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 619-660.
- RUFFIN V., D'AGOSTINO P., *Dialoghi di regime*, Roma, Bulzoni, 1997.
- SANGUINETTI T. (a cura di), *L'anonimo Pittaluga*, «Cinegrafie», VII, 11, 1998.
- SARRIS A., *You ain't heard nothing yet. The American Talking Film. History and Memory 1927-49*, New York, Oxford University Press, 1998.
- SAVIO F., *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.
- (a cura di), *Cinecittà anni Trenta (parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano) 1930-1943*, Roma, Bulzoni, 1979.
- SCARPA G. (a cura di), *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, Treviso, Edizioni di Treviso, 1952.
- SOLDATI M., *Primo ricordo del nostri film in Africa Orientale*, «Cinema», I, 4, 25 agosto 1936.
- *Ventiquattrore in uno studio cinematografico*, [1934, pubblicato con lo pseud. di Franco Pallavera], Palermo, Sellerio, 1985.
- SORLIN P., *Caratteri del cinema europeo*, in *Storia mondiale del cinema*, diretta da G. P. BRUNETTA, vol. II, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, pp. 51-72.
- *Italian National Cinema*, London-New York, Routledge, 1996.
- STONE M., *Challenging Cultural Categories: the Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, «Journal of Modern Italian Studies», 2, summer 1999, pp. 184-208.
- TANNENBAUM, E. R., *Fascism in Italy. Society and Culture (1922-1945)*, London, Allen Lane, 1972.
- TASSONE A., *Max Ophüls l'enchanteur*, Torino, Lindau, 1994.
- TINAZZI G., *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Venezia, Marsilio, 1983.

- (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966.
- (a cura di), *Dossier Max Ophüls*, «La Valle dell'Eden», III, 7, maggio-giugno 2001.
- TOEPLITZ L., *Ciak a chi tocca*, Milano, Edizioni Milano Nuova, 1964.
- TOFFETTI S., *Un'altra Italia*, Parigi, Mazzotta, 1998.
- TOFFETTI S., DELLA CASA S. (a cura di), *L'opera lirica nel cinema italiano*, Torino, Comune di Torino, 1977.
- TOSI V., *Breve storia tecnologica del cinema*, Roma, Bulzoni, 2001.
- TURCONI D., BASSOTTO C. (a cura di), *Le vite e i film (Biografie e autobiografie della gente del cinema)*, Venezia, Edizioni Mostra del Cinema, 1966.
- VALENTINI P., *L'ambiente sonoro del film italiano degli anni Trenta. Tecnologia cinematografica e contaminazione del paesaggio mediale*, in *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione tra tecnica ed estetica*, a cura di S. BERNARDI, Roma, Carocci, 2006, pp. 27-48.
- O la borsa, o la vita? *Le sonorità di Sergio Tofano*, in A. FACCIOI, F. PITASSIO (a cura di), *Sergio Tofano. Il cinema a merenda*, «Bianco e nero», 552, febbraio 2005, pp. 89-94.
- *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- *Il sistema Bixiophone*, in *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. ALOVISIO, R. BARBERA, Milano, Museo nazionale del Cinema di Torino-Il Castoro, 2006, pp. 263-271.
- *Il suono tra film e radio negli anni Trenta*, in *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, a cura di R. DE BERTI, E. MOSCONI, numero monografico di «Comunicazioni sociali», XX, 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 595-614.
- *La voce e il volto: scambi e contraffazioni in La signora di tutti*, in *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophüls*, a cura di L. DE GIUSTI, L. GIULIANI, Milano, Il Castoro, 2003, pp. 55-66.
- VENTURINI S., *Tecnologie, tecniche, testi. Problematiche teoriche e metodologiche di restauro del film sonoro italiano dei primi anni Trenta*, in *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione tra tecnica ed estetica*, a cura di S. BERNARDI, Roma, Carocci, 2006, pp. 49-66.
- VERDONE M., *Armando Falconi "rubacuori" della Cines*, Roma, Staderini, 1973.
- *Luigi e Stefano Pirandello, soggettisti e sceneggiatori di cinema*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. VERDONE, Roma, Lucarini, 1987, appendice IV, pp. 189-242.
- VERDONE M., PAGNOTTA F., BIDETTI M., *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*, Roma, Bulzoni, 1992.
- WANROOIJ B., *Mobilitazione, modernizzazione, tradizione in Storia d'Italia. Guerre e fascismo 1914-1943*, a cura di G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO, Bari, Laterza, 1997, vol. IV.
- ZAGARRIO V. (a cura di), *Dietro lo schermo*, Venezia, Marsilio, 1988.
- ZAVATTINI C., MONDAINI G., *Buoni per un giorno. Soggetto per film di Cesare Zavattini e Giacinto Mondaini*, «Quadrivio», XII, 48, 19 agosto 1934, pp. 3-4.

2. LA TEORIA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA DI FRONTE AL SUONO MECCANICO

2.1. TESTI SULLA CRITICA ITALIANA DEGLI ANNI TRENTA

AA.VV., *Gli Annitrenta: arte e cultura in Italia*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1982.

ANDERİ G., *Il cinema fra le arti nella Milano degli anni Trenta*, in *Il cinema a Milano tra le due guerre*, a cura di F. CASETTI, R. DE BERTI, «Comunicazioni sociali», X, 3-4, luglio-dicembre 1988.

ANGELINI F., *Dal "teatro muto" all'"Antiteatro": le teorie del cinema all'epoca del Si gira...*, in *Pirandello e il cinema*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di E. LAURETTA, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978.

ANTONELLI L., LAURA E. G., *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arte e cinema*, Roma, ANCCI, 1993.

ARISTARCO G., *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi, 1951.

BERNARDI S., *L'attenzione al cinema nelle riviste di critica teatrale: «Comoedia», «Scenario» e altre ancora*, in AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Quaderno informativo n. 71-72, Roma, Mostra [Internazionale] del Nuovo Cinema, 1975-1976, vol. I, pp. 152-199.

BOSCHI A., *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998.

BRUNETTA G. P., *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972.
— *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.

CALDIRON O., *La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Roma, Bulzoni, 1980.

— (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di «Cinema» 1936-1943*, Padova, Marsilio, 1965.

CALENDOLI G., *Cinema e teatro*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1957.

CALLARI F. (a cura di), *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Venezia, Marsilio, 1991.

CARPICECI S., *Il dibattito sul sonoro nelle riviste italiane*, «Bianco e nero», LXII, 3, maggio-giugno 2001, pp. 18-29.

CASETTI F., *La nascita della critica*, in *Cinema italiano degli anni Trenta*, a cura di R. REDİ, Venezia, Marsilio, 1979.

— *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

CERETTI E., *Storia della critica cinematografica in Italia I, II, III*, «Cinema», IV, 61, 62 e 63, gennaio, febbraio e marzo 1939, pp. 8-9, pp. 45-46 e pp. 89-90.

DEL MONTE P., *Le teorie del film in Italia dalle origini al sonoro*, «Bianco e nero», XXX, 1-2, 5-6 e 7-8, gennaio-agosto 1969.

FARASSINO A., *Il dibattito su cinema e teatro nelle teorie cinematografiche italiane fra le due guerre*, in *Pirandello e il cinema*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di E. LAURETTA, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978.

FRANCESCHETTI A., QUARESIMA L. (a cura di), *Prima dell'autore / Before the Author*, Udine, Forum, 1997.

LISTA G. (a cura di), *I futuristi e la fotografia*, Modena, Panini, 1985.

MODENA A. (a cura di), *"Il Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940*:

- manoscritti, immagini e documenti*, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 1991.
- PAMPALONI G., VERDONE M., *I futuristi italiani. Immagini – biografie – notizie*, Firenze, Le Lettere, 1977.
- PIVIDORI B. (a cura di), *Critica italiana primo tempo: 1926-1934*, Numero monografico di «Bianco e nero», 3-4, 1973.
- TURCONI D., *Riviste italiane di cinema (1930-1980)*, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1980-81.
- TURCONI D., BASSOTTO C., *Il film e la sua storia*, Bologna, Cappelli, 1964.
- *Il film e le sue teorie*, Venezia, Edizioni Mostra del Cinema, 1965.
- VERDONE M., *Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bianco e nero, 1965.
- *Le avanguardie storiche del cinema*, Torino, SEI, 1977.
- *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e nero, 1968.
- *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Bianco e nero, 1952.
- (a cura di), *Antologia di «Bianco e nero» (1937-1943)*, Roma, Bianco e nero, 1965.
- VIAZZI G., *I primi anni della critica cinematografica in Italia*, «Ferrania», 1956, 12, ora *Il decennio delle origini: storia, opinioni e tendenze dei precursori*, in *Critica italiana primo tempo: 1926-1934*, a cura di B. PIVIDORI, Numero monografico di «Bianco e nero», 3-4, 1973, pp. 6-36.

2.2. TEORIA E CRITICA ITALIANA DEGLI ANNI TRENTA

- AA.VV., *Due lustri di sonoro. Numero doppio dedicato al fonofilm in occasione del suo decimo anniversario, la sua storia, i suoi problemi estetici, tecnici ed industriali*, «Cinema», V, 108, 25 dicembre 1940.
- Emilio Cecchi, «Quaderni della Antologia Viesseux», 2, 1985.
- *Inchiesta sul doppiaggio. Pro o contro?*, «Cinema», VI, 109, 10 gennaio 1941, pp. 10-11; 110, 25 gennaio 1941, pp. 48-49; 111, 10 febbraio 1941, pp. 85-86; 112, 25 febbraio 1941, pp. 120-121; 113, 10 marzo 1941, pp. 154-156; 114, 25 marzo 1941, pp. 190-192; 115, 10 aprile 1941, pp. 226-228.
- *La radio e la musica*, «Rassegna musicale», X, 9-10, 1937.
- *Referendum. Cinema e musica*, «La Nazione», Firenze, 15 marzo e 24 marzo 1933.
- *Scipione l'Africano*, Numero monografico di «Bianco e nero», III, 7-8, luglio-agosto 1938.
- ABBIATI F., *La forma musicale nei film*, «Comoedia», XVI, 3, 15 marzo-15 aprile 1934, pp. 15-16.
- ADAMI G., *La commedia radiofonica*, «Comoedia», XIV, 9, 15 settembre-15 ottobre 1932, pp. 17-18.
- ALLODOLI E., *Cinema e lingua italiana*, «Bianco e nero», II, 4, 1937, pp. 3-11.
- ALVARO C., *Al cinema*, a cura di G. BRIGUGLIO, G. SCARFO, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1987.
- *Fisiologia di questo cinema*, «Scenario», III, 6, giugno 1934.
- *Grammatica del film*, «Scenario», III, 4, aprile 1934.
- ANGOTTI R., *Osservazioni sul cinema*, Roma, Cinestudio A.B.C., 1931.
- ANON., *Luigi Pirandello contro il film parlato*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1929.

- ANTONIONI M., *Conclusioni sul doppiato*, «Cinema», VI, 116, 25 aprile 1941, p. 261.
 — *Ultime note sul doppiaggio*, «Cinema», V, 107, 10 dicembre 1940, p. 399.
 — *Vita impossibile del signor Clark Costa*, «Cinema», V, 105, 10 novembre 1940, pp. 328-330.
- ARNHEIM R., *Arte riproduttiva*, «Cine-Convegno», I, 2-3, 25 aprile 1933, pp. 33-36.
 — *Nuovo Laocoonte*, «Bianco e nero», II, 8, 31 agosto 1938, pp. 3-33.
 — *Vedere lontano*, «Intercine», VII, 2, febbraio 1935, pp. 71-82.
- ASSAYAS R., *Il cinema come linguaggio*, «Cine-Convegno», II, 1-2, 25 marzo 1934.
- BARBARO U., *Film: soggetto e sceneggiatura*, Roma, Bianco e nero, 1939.
 — *Soggetto e sceneggiatura*, «Bianco e nero», III, 7, luglio 1939, pp. 5-100.
- BARZINI L., *Il film sonoro e l'opera*, «Comoedia», XI, 12, 15 dicembre-15 gennaio 1930, p. 15.
- BARZINI M., *Hollywood e gli italiani*, «Comoedia», XII, 5, 15 maggio-15 giugno 1930, pp. 35-37.
- BIANCOLI O., *Hollywood a Parigi*, «Comoedia», XII, 9, 15 settembre-15 ottobre 1930, pp. 25-27.
- BLASETTI A. / A. B., *Dal teatro di prosa allo schermo. Difficoltà e sorprese di un'impreveduta potenza: il microfono*, «Il Tevere», 15 marzo 1930, p. 5.
- BOLZONI F. (a cura di), *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, CSC, 1995.
 — *Sull'omnibus di Longanesi*, Roma, CSC, 1996.
- BOSIO G., *Critica cinematografica*, «Comoedia», XIII, 5, 15 maggio-15 giugno 1931, pp. 15-17.
- BRAGAGLIA A. G., *Bilancio del film parlato*, in *Almanacco del teatro italiano 1931*, a cura di B. BENVENUTI, Milano, s.e., 1931.
 — *Evoluzione del mimo*, Milano, Meschina, 1930.
 — *Il film sonoro*, Milano, Corbaccio, 1929.
 — *Fotodinamismo futurista*, Roma, Nalato, 1912.
 — *Fotodinamismo futurista*, Torino, Einaudi, 1970.
 — *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929.
 — *Variazioni sulla regia*, Roma, Stabilimento tipografico Europa, 1936.
- BRAGAGLIA C. L., *Bragaglia racconta Bragaglia. Carosello di divagazioni, saggi e ricordi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1997.
- BRIAREO G., *Il doppiaggio in Italia*, «Cinema», II, 29, 10 settembre 1937, pp. 154-156.
- CALCAGNO D., *Il problema delle voci*, «Cinema», V, 104, 25 ottobre 1940, p. 293.
- CAMBI M., *Televisione, cinematografo e radiofonia*, «Intercine», Fascicolo speciale in occasione della II Mostra del Cinema di Venezia, 1934, pp. 39-41; poi «Intercine», VII, 8-9, agosto-settembre 1935.
- CASELLA A. [Alberto], *Cento commedie al microfono (Un anno di radio)*, «Comoedia», XV, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1933, pp. 37-38.
 — *La commedia radiofonica in Italia e all'estero*, «Comoedia», XIV, 11, 15 novembre-15 dicembre 1932, pp. 14-16.
 — *Dischi, discofili, discoteche*, «Comoedia», XV, 3, 15 marzo-15 aprile 1933, pp. 17-18.
 — *Dischi, discofili, discoteche – II*, «Comoedia», XV, 6, 15 giugno-15 luglio 1933, pp. 37-38.
 — *Teatro e radio*, «Comoedia», XIV, 7, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 11-14.
- CAUDA E., *Cinema a colori*, Roma, Bianco e nero, 1938.
 — *Cinematografia sonora. Elementi teorico-pratici*, Milano, Hoepli, 1930.
 — *Il cinematografo al servizio della scienza*, Milano, Quadrante, 1935.

- *Dizionario poliglotta della cinematografia*, Città di Castello, Leonardo da Vinci, 1936.
- *Il film italiano*, Roma, Nuova Europa, 1932.
- *Film sonoro e grammofono*, «Rivista italiana di cinetecnica», III, 19, p. 2.
- *Problemi tecnici della cinematografia*, in AA.VV., *Convegno nazionale della cinematografia*, Firenze, 4-5 giugno 1932.
- CAUDA E., UCCELLO P., *Afonie e raucedini del film sonoro, loro cause e loro eliminazione*, Milano, Pizzi e Pizio, 1933.
- CECCHI A., *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, a cura di A. TINTERRI, Palermo, Sellerio, 1989.
- CHIARINI L., *Cenni sull'estetica del sonoro*, in L. INNAMORATI, P. UCCELLO, *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e nero, 1939, pp. 13-19.
- *Il cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935.
- *Cinque capitoli sul film*, Roma, Edizioni Italiane, 1941.
- *Intraducibilità del film*, «Lo Schermo», agosto 1936, pp. 30-32.
- *L'uomo ombra. Preferisco i fagioli*, «Lo Schermo», ottobre 1936.
- *L'uomo ombra. Pro e contro il doppiaggio. Mangiatori di minestrone*, «Lo Schermo», novembre 1936.
- CHIARINI L., BARBARO U., *Problemi del film*, Roma, Bianco e nero, 1939.
- COLACICCHI L., *Musica nel film*, «Cinema», V, 92, 25 aprile 1940, pp. 253-254.
- CONSIGLIO A., *Cinema arte e linguaggio*, Milano, Hoepli, 1936.
- *Cinema XX secolo*, Roma, Editrice Faro, 1947.
- *Introduzione a un'estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida, 1932.
- CORTINI VIVIANI M., *I segreti del doppiaggio*, «Cinema», I, 6, 1936.
- D'AMICO S., *La critica è troppo indulgente*, «Comoedia», 7, 1930.
- *Autori giovani ed autori nuovi*, «Comoedia», 3, 1931.
- DEBENEDETTI G., *Al cinema*, a cura di L. MICCICHÉ, Venezia, Marsilio, 1983.
- FABBRI I., SIMONIGH C., TERMINE L. (a cura di), *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo & Immagine, 1998.
- FALCIAI R., *La musica al buio*, «Cinematografo», I, 10, 10 luglio 1927, p. 9.
- FARFA, *La musica per il cinema*, «Futurismo», II, 20, 22 gennaio 1933.
- FATUELLI R., *Il "Dipartimento dell'educazione" ovvero: il gergo dei film tradotti*, «Lo Schermo», maggio 1936, pp. 28-31.
- FERRATA G., *Italia e cinematografo*, «Solaria», 3, marzo 1930, pp. 50-53.
- FERRERO L., *La voce al cinematografo*, «Comoedia», XI, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, p. 16.
- FERRIERI E., *C'è uno stile anche per il cinema*, «Comoedia», XVI, 10, ottobre 1934, pp. 35-36.
- *Cinema*, «Cine-Convegno», I, 1, 25 febbraio 1933, pp. 1-3.
- *Cinema*, «Cine-Convegno», II, 1-2, 25 marzo 1934, pp. 28-29.
- *Cinema*, «Convegno», XVII, 15-6, 29 giugno 1936, pp. 245-247.
- *Cinema: Esterni*, «Cine-Convegno», 7-8, 29 agosto 1934, pp. 294-299.
- *Dalla radiocronaca alla radiocommedia*, «Comoedia», XVI, 11, novembre 1934, pp. 30-31.
- *Festival cinematografico*, «Cine-Convegno», I, 2-3, 25 aprile 1933, pp. 56-62.
- *Immagini logore*, «Comoedia», XVI, 8, agosto 1934, pp. 22-24.
- *Montaggio di suoni*, «Comoedia», XVI, 5, 15 maggio-15 giugno 1934, pp. 29-30.

- *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6, 25 giugno 1931, pp. 298-299.
- *Radio, dischi, cine. Cosa vuole il pubblico?*, «Comoedia», XVI, 12, dicembre 1934, pp. 23-25.
- *La regia radiofonica*, «Comoedia», XVI, 3, 15 marzo-15 aprile 1934, pp. 17-18.
- *Il teatro e la radio*, «Comoedia», XV, 11, 15 novembre-15 dicembre 1933, pp. 21-22.
- *Teatro e radio*, «Comoedia», XVI, 7, luglio 1934, pp. 39-40.
- *Voci di ombre e di dive*, «Comoedia», XVI, 9, settembre 1934, pp. 28-30.
- GENTILOMO G., *Idee sul cinematografo*, «L'Italia letteraria», 16-17, 17 e 24 aprile 1932, p. 5 e p. 6.
- GERBI A., *Teorie sul cinema*, «Il Convegno», VII, 10, 25 ottobre 1926, pp. 766-781.
- GHILARDI M. (a cura di), *Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963*, Catalogo della Mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 15 dicembre 1984-5 gennaio 1985.
- GIACOSA G., *Il fonocinematografo e le sue applicazioni*, «La Lettura», luglio 1908.
- GIAN CAPO, *Opinioni sonore e parlate*, «Comoedia», XII, 10, 15 ottobre-15 novembre 1930, pp. 9-10.
- GIANNI A., *Eстетica universale del cinema*, Viareggio, Tirrenia, 1935.
- GIANNINI G., *La mia voce sei tu*, «La Lettera», 1° ottobre 1938, pp. 57-61.
- GIGLI L., *Radiogenicità della musica*, «Comoedia», XIV, 10, 15 ottobre-15 novembre 1932, p. 17.
- GIOVANNETTI E., *Il cinema e le arti meccaniche*, Milano, Sandron, 1930.
- *Dischi liberatori*, «Comoedia», XVI, 4, 15 aprile-15 maggio 1934, pp. 29-30.
- *Quel che manca ai nostri film*, «Comoedia», XVI, 1, 15 gennaio- 15 febbraio 1934, pp. 17-19.
- INNAMORATI L., UCCELLO P., *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e nero, 1939.
- LARI C., *La fortuna di un trinomio*, «Comoedia», XV, 6, 15 giugno-15 luglio 1933, pp. 39-40.
- LINATI C., *Drammi al microfono*, «Comoedia», XIII, 3, 15 marzo-15 aprile 1931, pp. 9-10.
- LUCIANI S. A., *L'anti-teatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce, 1928.
- *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci, 1942.
- *La musica e il film*, «Bianco e nero», II, 6, giugno 1937, pp. 3-17.
- *Saggi e studi*, Siena, Ticci, 1954.
- *Verso una nuova arte: il cinematografo*, Roma, Ausonia, 1921.
- M. A. [Massimo Alberini?], *Parole di un tecnico*, intervista all'ingegnere Libero Innamorati, «Cinema», V, II, 108, 25 dicembre 1940, pp. 459-460.
- MAFFINA G. F. (a cura di), *Luigi Russolo e l'arte dei rumori, con tutti gli scritti musicali*, Torino, Martano, 1978.
- (a cura di), *Russolo: l'arte dei rumori 1913-1931*, Catalogo della mostra, Milano, Regione Lombardia, Assessorato ai Beni e alle Attività Culturali, 1978.
- MARGADONNA E. M., *Attori esemplari e avventure strabilianti*, «Comoedia», XII, 2, 15 gennaio-15 febbraio 1930, pp. 21-23.
- *Cinema ieri e oggi*, Milano, Domus, 1932.
- *Cinema 1930*, «Comoedia», XII, 12, 15 dicembre-15 gennaio 1931, pp. 17-20.
- *Del cinedramma*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 27-29.
- *Diogene in cinelandia*, «Comoedia», XVI, 3, 15 marzo-15 aprile 1934, pp. 23-26.
- *Lettera aperta sul cinema italiano*, «Cine-Convegno», I, 1, 25 febbraio 1933, pp. 12-15.
- *Nota sul film storico*, «Comoedia», XVI, 2, 15 febbraio-15 marzo 1934, pp. 17-20.

- *Officine di Cinelandia. Visita alla Cines*, «Comoedia», XIV, 12, 15 dicembre 1932-15 gennaio 1933, pp. 15-18.
- *Parabola del "parlato". Il "dubbing"*, «Comoedia», XIII, 11, 15 novembre-15 dicembre 1931, pp. 17-18.
- *Il periodo della transizione 1930-42*, in AA.VV., *Cinquanta anni di cinema italiano*, Bertetti, Roma 1953, pp. 33-48.
- *Postilla al programma della nuova cinematografia italiana*, «Comoedia», XII, 7, 15 luglio-15 agosto 1930, pp. 17-20.
- *Registi nostri: Mario Camerini*, «Comoedia», XVI, 4, 15 aprile-15 maggio 1934, pp. 19-21.
- *Rotaie*, «Comoedia», XII, 4, 15 aprile-15 maggio 1930, pp. 11-14.
- *Lo scenario, formula del film*, «Comoedia», XIII, 4, 15 aprile-15 maggio 1931, pp. 19-22.
- MARINETTI F. T., *Manifesto del Futurismo*, «Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909, ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 3-9.
- *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 39-42.
- MARINETTI F. T., CORRA B., SETTIMELLI E., GINNA A., BALLA G., CHITI R., *La cinematografia. Manifesto futurista*, «L'Italia Futurista», 11 settembre 1916, ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 190-195.
- MARINETTI F. T., GINNA A., *Cinematografia*, «Gazzetta del Popolo», 1938, ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 239-241.
- MARINETTI F. T., MASNATA P., *Il teatro radiofonico* [1933], ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 235-238.
- MASTO R. (a cura di), *I dolori di un giovane soggettista*, «Cinema», XIV, 4, 25 agosto 1936, pp. 152-153.
- MC AMPHERSON J., «*Clima* del Radio teatro», «Comoedia», XIII, 5, 15 maggio-15 giugno 1931, pp. 18-19.
- MEDEBAC, *Architettura del teatro*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, p. 41.
- MILA M., *Canzoni e musiche di cinematografo*, «Rassegna musicale», IV, 4, luglio 1931, pp. 205-215.
- MIRACOLO G., *Il film sonoro*, «Comoedia», XI, 7, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 21-22.
- MUROLO E., *La città canora*, «Comoedia», XII, 5, 15 maggio-15 giugno 1930, pp. 11-14.
- NAPOLITANO G. G., *Il doppiaggio*, «Scenario», II, 8, agosto 1933.
- O'DARSA T., *Le voci del cinema*, «Cinema Illustrazione», 38, 22 settembre 1937.
- PALMIERI E. F., *La frusta cinematografica*, Bologna, Poligrafica Il Resto del Carlino, 1941.
- *Vecchio cinema italiano* [1940], Venezia, Zanetti, 1998.
- PANNAGGI I., *Movimento futurista*, «La Fiera Letteraria», 24 luglio 1927, p. 3.
- PASINETTI F., *L'arte del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1980.
- *Mezzo secolo di cinema*, Milano, Poligono, 1946.
- *Il valore del film sonoro*, «Il Giornale della radio», 24 gennaio 1932.
- PAVOLINI C., *Tradurre un film*, «Cinema», I, 5, 10 settembre 1936.
- PELLEGRINI G., VERDONE M. (a cura di), *Colonna sonora*, Numero monografico di «Bianco e nero», XXVIII, 3-4, marzo-aprile 1967.
- PETRICCIONE F., *La canzone di Napoli non muore, ma*, «Comoedia», XIII, 9, 15 settembre-15 ottobre 1931, pp. 13-15.

- PETROLINI E., *Io e il film sonoro*, «Comoedia», XII, 9, 15 settembre-15 ottobre 1930, pp. 7-8.
- PIRANDELLO L., *Il dramma e il cinematografo parlato*, «Nacion», Buenos Aires, 7 luglio 1929, poi in «Cinema», IV, 81, 1939.
- *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Anglo-American Newspaper Service», giugno 1929 / «Corriere della Sera», 16 giugno 1929, ora in *Pirandello e il cinema*, a cura di F. CALLARI, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125.
- *Si gira...* [1915], poi *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1928], Milano, Mondadori, 1985.
- PRATELLA BALILLA F., *Manifesto dei musicisti futuristi* [11 gennaio 1911], ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 47-53.
- *La musica futurista. Manifesto tecnico* [29 marzo 1911], ora in *Marinetti e i futuristi*, a cura di L. DE MARIA, Milano, Garzanti, 1994, pp. 53-59.
- PUDOVKIN V., *L'attore nel film*, Roma, Bianco e nero, 1939.
- *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935.
- *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932.
- *Tipi e non attori al cinema*, «Comoedia», XVI, 11, novembre 1934, pp. 22-24.
- QUARESIMA L. (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*, Rovereto, Manfrini, 1994.
- RAGGHIANI C.L., *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.
- RAMO L., *Questo è un articolo Za Bum*, «Comoedia», XI, 12, 15 dicembre-15 gennaio 1930, pp. 17-18.
- *Za-Bum presenta "Campo di maggio"*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 30-32.
- RISPOLI M., *Poesia e arte dei rumori*, «Futurismo», II, 28, 19 marzo 1933.
- ROCCA G., *Utilità di una regia italiana*, «Comoedia», XVI, 10, ottobre 1934, p. 3.
- ROMA E., *Bilancio del cinema*, «Comoedia», XIV, 3, 15 marzo-15 aprile 1932, pp. 24-25.
- *Il costo del film e le possibilità di sfruttamento*, «Comoedia», XV, 5, 15 maggio-15 giugno 1933, pp. 20-21.
- *Difesa ed attacchi del "grande attore"*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 25-26.
- *Il "doppiato"*, «La Stampa», XI, 21 febbraio 1933, p. 5.
- *Firmamento senza astri*, «Comoedia», XII, 8, 15 agosto-15 settembre 1930, pp. 25-26.
- *Ostacoli alla nostra vittoria*, «Comoedia», XIV, 5, 15 maggio-15 giugno 1932, pp. 26-27.
- *Per un nuovo radioteatro*, «L'Italia letteraria», 15, 10 aprile 1932.
- *Pirandello e il cinema*, «Comoedia», XIV, 7, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 19-22.
- *Pirandello poeta del cine*, «Comoedia», XI, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1929, pp. 9-10.
- RONDOLINO G. (a cura di), *Mario Gromo. Davanti allo schermo*, Torino, Editrice La Stampa, 1992.
- RUSSOLO L., *L'arte dei rumori*, Manifesto [11 marzo 1913], ora in *Luigi Russolo e l'arte dei rumori, con tutti gli scritti musicali*, a cura di G. F. MAFFINA, Torino, Martano, 1978, pp. 129-134.
- *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni di Poesia, 1916, ora in *Luigi Russolo e l'arte dei rumori, con tutti gli scritti musicali*, a cura di G. F. MAFFINA, Torino, Martano, 1978, pp. 129-176.

- SACCHI F., *Al cinema negli anni Trenta. Recensioni dal «Corriere della Sera» 1929-1941*, a cura di E. MARCARINI, Milano, Franco Angeli, 2000.
- SALARIS C., *Futurismo*, Milano, Bibliografica, 1994.
- SAVINIO A., *Il sogno meccanico*, Milano, Scheiwiller, 1981.
- SERANDREI M., *Funzione antieuropea della cinematografia italiana*, «Cinematografo», III, 18, 8 giugno 1929, p. 6.
- SERRETTA E., *La commedia e la radio*, «Comoedia», XII, 5, 15 maggio-15 giugno 1930, p. 15.
- SOLAROLI L., *Possibilità estetiche del fonofilm*, «Cinematografo», III, 11, 26 maggio 1929, p. 9.
- SORO F., *Splendori e miserie del cinema*, Milano, Consalvo, 1935.
- THAYAH E., *Russolo: precursore dell'estetica radiofonica*, «Futurismo», I, 14, 11 dicembre 1932.
- UCCELLO P., *La tecnica e l'arte del doppiato*, «Bianco e nero», II, 5, 31 maggio 1937, pp. 40-55.
- ZAVATTINI C., *Arte muta...mah?*, «Cinema Illustrazione», 15 ottobre 1930, ora in *Cronache da Hollywood*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 8-11.

3. MATERIALI PER LO STUDIO DELLA RADIO IN ITALIA E DEL PAESAGGIO MEDIALE NEGLI ANNI TRENTA

- AA.VV., *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica*, Firenze, Le Monnier, 1935.
- *Cento anni di radio da Marconi al futuro delle telecomunicazioni*, Venezia, Marsilio, 1996.
- *Fonografica. Rassegna delle copertine discografiche dagli albori dell'era del disco ai giorni nostri*, Fiera di Milano, 5-9 settembre 1985, Roma, Discoteca di Stato, 1985.
- *I giorni della radio. Cronistoria dalle origini 1924-1996*, Roma, RAI, 1997.
- *Inchiesta sulla Radio*, «Il Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437.
- *Mostra storica delle telecomunicazioni*, Milano, La Voce, 1988.
- *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di casa Ricordi 1808-1983*, Milano, Ricordi, 1983.
- *La radio ha 50 anni*, Inserto speciale di «Radiocorriere», 51, 1973.
- *La radio nella vita della nazione. VI Mostra Nazionale della Radio*, Milano, s.e., 1934.
- *La radio sessant'anni dopo*, «Comunicazioni sociali», V, 3, settembre-dicembre 1984.
- *La radio, storia di sessant'anni 1924/1984*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1984.
- *Radiotext(e)*, «Semiotext(e)», 16, VI, 1, 1993.
- *Radiovaticana 1931-1971*, Roma, Sograrò, 1972.
- *Sul disco*, Roma, AFI-Associazione Fonografici Italiani, 1981.
- *Un siècle d'inventions*, «Les Cahiers de la cinémathèque», 65, décembre 1996.
- ABRUZZESE A., *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988.
- *Il corpo elettronico. Dinamiche delle comunicazioni di massa in Italia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988.
- *L'epoca della tecnica*, in *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio, 1992², pp. 131-154.
- *L'intelligenza del mondo*, Roma, Meltemi, 2001.
- ABRUZZESE A., BORRELLI D., *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carocci, 2000.

- A.G. [A. GIAMBROCONO], *Il principio della televisione. La cellula fotoelettrica*, «Il Giornale della radio», I, 2, 3-10 ottobre 1931, p. 1.
- AISBERG E., *La radio?... È una cosa semplicissima!*, Milano, Radio Industria, s.d.
- ALLEN R. C., GOMERY D., *Film History. Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill, 1985.
- ALTMAN R., *Introduction: Sound/History*, in *Sound Theory/Sound Practice*, a cura di R. ALTMAN, New York-London, American Film Institute-Routledge, 1992, pp. 113-125, tr. it. *Per un'archeologia del cinema sonoro*, «Cinegrafie», II, 5, novembre 1992, pp. 9-20.
- ANIMA (Associazione Nazionale [Fascista] Industriali Meccanici e Affini), *Guida della VI Mostra nazionale della radio*, 22-30 settembre 1934, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1934.
- *Guida della VII Mostra nazionale della radio*, 19-27 settembre 1936, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1936.
- *Guida della VIII Mostra nazionale della radio*, settembre 1937, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1937.
- *Guida della IX Mostra nazionale della radio*, settembre 1938, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1938.
- *Guida della X Mostra nazionale della radio*, settembre 1939, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1939.
- *Guida della XI Mostra nazionale della radio*, settembre 1947, Palazzo dell'Esposizione Permanente, Milano, Arti Grafiche Gualdoni, 1947.
- ANON., *Artisti al microfono*, «Radiocorriere», VII, 46, 14-21 novembre 1931, p. 14.
- *La crisi del teatro lirico e la radio*, «Giornale della radio», II, 27, 25 marzo-3 aprile 1932, p. 1.
- *L'invito ai commediografi italiani di scrivere per la radio*, «Radiocorriere», VII, 40.
- *Il microfono sulla scena*, «Giornale della radio», II, 33, 8-15 maggio 1932, p. 10.
- *Le nostre annunziatrici*, «Radiocorriere», VII, 32, 8-15 agosto 1931, pp. 3-4.
- *Una novità di Luigi Chiarelli a IMI e ITO L'anello di Teodosio*, «Radio Orario», V, 46, 10-17 novembre 1929, p. 3.
- *La radio e la musica moderna*, «Radiocorriere», VII, 26, 27 giugno-4 luglio 1931, pp. 3-4.
- *Il teatro elettrico*, «Radiocorriere», VII, 22, 30 maggio-6 giugno 1931, pp. 1-2.
- *Venerdì 13*, «Radio Orario», III, 7, 13-20 febbraio 1927, p. 25.
- ARNHEIM R., *Radio* [1933], London, Faber & Faber, 1936, tr. it. *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937 ora *La radio l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- ARTELLI M., *Radiofiabe di Spumettino. Trasmesse dall'Eiar-Radio Torino*, Torino, Paravia, 1934.
- BALABANI G., *Incredibilia sed vera*, «Radiorario», V, 21, 19-26 maggio 1929, p. 12.
- BALDAZZI G., *La canzone italiana nel Novecento*, Roma, Newton Compton, 1989.
- BALLOTTA F., *Radio e pubblicità*, Torino, Gruppo editoriale Forma, 1982.
- BARNOUW E., *A History of Broadcasting in the Unites States*, New York, Oxford University Press, 1982.
- BELLOTTA A., *Cinquant'anni di radio in Italia. 1924-1940: URI ed EIAR*, «Vita e pensiero», LVII, 4, 1974.
- *Le voci della sconfitta: la radio dal giugno '40 al marzo '43*, «Vita e Pensiero», LVIII, 1975, pp. 186-191.
- BELLOTTA A., BETTETINI G., *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Milano, Vita e Pensiero, 1985.

- BELLOTTA A., SIMONELLI G. (a cura di), *Storie di radio*, «Comunicazioni sociali», XIX, 3, luglio-settembre 1997.
- BETTETINI G., *Una fabbrica dell'evasione. Il cinema italiano dal 1926 al 1940*, «Vita e Pensiero», LXXI, 1, gennaio 1988.
- BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1983.
- BORGNA G., *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992.
- BORGNA G., SERIANNI L., *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garemond, 1994.
- BORRELLI D., *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Roma, Luca Sassella, 2000.
- BOSCIA C., *Dischi piccoli e grandi*, «Radiocorriere», VII, 37, 12-19 settembre 1931, p. 12.
- *Radio e fonografo*, «Radiocorriere», VII, 35, 29 agosto-5 settembre 1931, p. 4.
- BOSELLI P., *Il museo della radio*, Firenze, Medicea, 1992.
- BRECHT B., *La radio come mezzo di comunicazione*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- C., *Trasmissioni nuove: "Voci del mondo"*, «Radiocorriere», VII, 50, 13-20 dicembre 1931, p. 29.
- CACCIARI C., MICCIANCIO V., *La parola via etere. Suoni, rumori e silenzi nella pubblicità radiofonica*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- CALZINI M., *Storia tecnica del film e del disco*, Bologna, Cappelli, 1991.
- CAMBI M., *Il sistema nervoso del mondo*, «Nuova Antologia», luglio 1927.
- CAMERON E. W. (a cura di), *Sound and the Cinema: The coming of Sound to American Film*, Pleasantville-New York, Redgrave, 1980.
- CANTAGREL G., *Guide Pratique du discophile*, Paris, Diapason, 1978, tr. it. *Il disco. Guida pratica per gli appassionati*, Milano, Vallardi, 1981.
- CARDILLO M., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Dedalo, 1987.
- CAVALLO P., *Immaginario e rappresentazione: il teatro fascista di propaganda*, Roma, Baracci, 1990.
- CESARI G., *La radio in Italia*, «Giornale della radio», II, 33, 8-15 maggio 1932, pp. 1-2.
- CESERANI G. P., *Storia della pubblicità in Italia*, Bari, Laterza, 1988.
- CHIARELLI L., *L'anello di Teodosio*, «La lettura», XXIX, 11, 1° novembre 1929, pp. 807-818.
- CHIODELLI R., *Come nacque la radio in Italia*, «Radiocorriere», 40, 1949.
- *Radio e teatro*, «Scenario», III, 10, ottobre 1933, pp. 534-538.
- COLOMBINI U., *La radio e le canzoni*, «Radiocorriere», VII, 23, 6-13 giugno 1931, p. 19.
- COLOMBO F., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.
- *L'industria culturale italiana*, Milano, ISU, 1997.
- *Media e industria culturale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.
- *Studi per una storia sociale dei media in Italia*, Milano, ISU, 1996.
- COLOMBO F., GRANDI R., RIZZA N., *Radio e televisione*, Rimini-Firenze, Guarnaldi, 1977.
- CRARY J., *Technique of the Observer*, Cambridge-London, MIT Press, 1996.
- CRETON L., *Economie du cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
- D'ADDA O., *Il teatro radiofonico*, «Giornale della radio», II, 37, 5-13 giugno 1932, p. 2.
- D'ARCORI R., *Le loro voci*, «Lei», II, 41, 9 ottobre 1934, pp. 11-12.

- DE BERTI R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- DE LUIGI M., *L'industria discografica in Italia*, Roma, Lato Side, 1982.
- *Il mercato del disco in Italia: ieri, oggi e domani*, in AA.VV., *Musica e sistema dell'informazione in Europa*, Milano, Unicopli, 1985.
- DE PACI E., *Catalogo delle Edizioni e Registrazioni della Discoteca di Stato*, Roma, Discoteca di Stato, 1963.
- DOANE M. A., *Technophilia: Technology, Representation and the Feminine*, in *Body / Politics: Women and the Discourse of Science*, a cura di M. JACOBUS, E. FOXKELLER, S. SHUTTLEWORTH, New York, Routledge, 1999, pp. 163-176.
- DOGLIO D., RICHERI G., *La radio. Origini, storia, modelli*, Milano, Mondadori, 1980.
- DOUGLAS P. W., *Radiodrammi*, «Radiocorriere», VII, 26, 25 giugno-4 luglio 1931, p. 12.
- EIAR (ENTE [NAZIONALE] ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE), *Atlante radiofonico mondiale*, s.l., Fumagalli, 1937.
- *Annuario dell'EIAR*, Milano, s.e., 1929.
- *Annuario 1931*, s.l., s.e., 1932.
- *Annuario dell'anno XIII. Dieci anni di radio in Italia*, Torino, Società editrice torinese, 1935.
- *L'attività dell'EIAR nell'esercizio 1939*, Torino, Società editrice torinese, 1940.
- *L'attività dell'EIAR per l'organizzazione dei programmi nell'esercizio 1937*, Torino, Società editrice torinese, 1938.
- *Celebrazione del 40° anniversario della morte di Giuseppe Verdi*, Torino, Società editrice torinese, 1940.
- *EIAR Anno XVII*, Torino, Società editrice torinese, 1938.
- *Le norme che disciplinano gli abbonamenti alle radioaudizioni ed il commercio degli apparecchi radioricipienti*, Torino, Società editrice torinese, 1941.
- *Referendum EIAR 1940-XVIII. Organizzazione e risultati statistici*, Torino, Accame, 1940.
- *Relazioni e bilancio 1929-1943*, Torino, Società Editrice Torinese, s.d.
- *Sviluppi e mete della radio italiana*, Torino, Società editrice torinese, 1941.
- *Le trasmissioni nell'esercizio 1938*, Torino, Società editrice torinese, 1939.
- *Le trasmissioni speciali per la Grecia 1° luglio 1934-1° luglio 1937*, Firenze, Vallecchi, 1937.
- EISENBERG E., *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Torino, Instar, 1997.
- EUGENI R., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milano, Vita e Pensiero, 1999.
- FAZIO L., *Appunti statistici di Radio-diffusione*, «Giornale della radio», II, 14, 27 dicembre-3 gennaio 1932, p. 2.
- FERRARO A., *Enciclopedia della radio*, Firenze, Sansoni Edizioni Scientifiche, 1954.
- FERRIERI E., *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6, 25 giugno 1931, pp. 298-299.
- FISCHER C.S., *Storia sociale del telefono. America in linea 1876-1940*, Torino, UTET, 1994.
- FLICHY P., *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris, La Decouverte, 1991, tr. it. *Storia della comunicazione moderna. Sfera pubblica e dimensione privata*, Bologna, Baskerville, 1994.

- FRANZERO C.M., *Radioteatro inglese*, «Scenario», III, 8, agosto 1934, pp. 423-427.
- FRANZESE U., *La radio a Napoli. dalle origini alle emittenti libere*, Napoli, Edizioni L'Abaco, 1984.
- GABRIEL G., *Manuale del grammofono educativo*, Milano, s.e., 1923.
- GADDA C. E., *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, Torino, ERI, 1973.
- GAGLIARDI C., *La programmazione radiofonica durante il fascismo*, «Comunicazione di massa», settembre-dicembre 1984.
- GALANTE GARRONE A., *L'Aedo senza fili*, «Il Ponte», 10, 1952.
- GASCO A., *La radiofonia, il dramma e la musica*, «Radiocorriere», VII, 42, 17-24 ottobre 1931, pp. 11-12.
- GASPARI M., *L'industria della canzone*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- GI. MI., *Lettera a un commediografo*, «Radiocorriere», VII, 36, 5-12 settembre 1931, pp. 1-2.
- GOMERY D., *L'avvento del sonoro: mutazione tecnologica dell'industria cinematografica*, in *Hollywood 4. Lo studio system*, a cura di A. APRÀ, V. ZAGARRIO, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Venezia, Marsilio, 1982, pp. 112-135.
- *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*, in *Film Sound. Theory and Practice*, a cura di E. WEIS, J. BELTON, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 5-24.
- *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*, in *Cinema / Sound*, a cura di R. ALTMAN, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 3-15.
- *Film and Business History: The Development of an American Mass Entertainment Industry*, «Journal of Contemporary History», vol. 19, 1, January 1984, pp. 89-103.
- *Film Culture and Industry: Recent Formulation in Economic History*, in *Pour une théorie de l'histoire du cinéma*, a cura di D. N. RODOWICK, «Iris», vol. 2, 2, 1984, pp. 17-29.
- *Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros and Sound*, «Screen», spring 1976, ora in *Movies and Methods*, a cura di B. NICHOLS (ed.), vol. II, University of California Press, Los Angeles 1985.
- GRANDI R., *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, Milano, Lupetti, 1995.
- *Radio e televisione negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- G. T., *La riproduzione dei rumori nel teatro radiofonico*, «Radiorario», III, 7, 13-20 febbraio 1927, pp. 3-4.
- HUGHES R., *Un ciclone sulla Giamaica*, *Romanzo*, Milano, Fratelli Treves, 1933.
- *Nel pericolo*, Milano, Garzanti, 1949.
- IONIO D., *Il mondo della canzone*, Milano, Franco Angeli, 1969.
- ISOLA G., *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano (1944-1954)*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- *L'immagine del suono. I primi vent'anni della radio italiana*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- *Radio Days: storia della radio o storia dell'ascolto?*, «Passato e presente. Rivista di storia contemporanea», 17, maggio-agosto 1988.

- JEWELL R.B., *Hollywood and Radio: Competition and Partnership in the 1930's*, «The Historical Journal of Film, Radio and Television», IV, 2, 1984.
- JULIEN J.-R., *Musique et publicité. Du Cri de Paris...aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, Paris, Flammarion, 1989, tr. it. *Musica e pubblicità. Dai gridi medievali ai jingle radiotelevisivi*, Milano, Unicopli, 1992.
- KAHN D., WHITEHEAD G. (a cura di), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge (Ma), The MIT Press, 1992.
- LACAN J., *Radiofonia. Televisione*, Torino, Einaudi, 1982.
- LIPERI F., *Storia della canzone italiana*, Roma, RAI-ERI, 1999.
- LOMBARDI E., *Radiodecennale (ovvero: dieci anni di radiodiffusione)*, «Scenario», III, 10, ottobre 1934, pp. 531-537.
- *Radioteatro rurale*, «Scenario», III, 5, maggio 1934, pp. 246-250.
- *Radiovisione 1934*, «Scenario», III, 7, luglio 1934, pp. 360-363.
- MALATINI F., *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia: 1929-1979*, Torino, ERI-Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1981.
- MALDONADO T. (a cura di), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- MARINETTI F. T., GINNA A., *Cinematografia* [1938], ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 239-241.
- MARINETTI F. T., MASNATA P., *Il teatro radiofonico* [1933], ora in *Cinema e letteratura del futurismo*, a cura di M. VERDONE, Rovereto, Manfrini, 1990, pp. 235-238.
- MARQUIS A.G., *Written on the Wind: The Impact of Radio during the 1930's*, «Journal of Contemporary History», 19, 1984, pp. 385-415.
- MENDUNI E., *Gli studi sulla radio a un punto critico*, in AV.VV., *Dossier. Radio private: le reti verso un assetto maturo?*, «Problemi dell'informazione», XXII, 2, giugno 1997, pp. 166-178.
- MICHELOTTI G., *Radio e teatro*, «Il dramma», 269, 1° novembre 1937, pp. 26-27.
- MINGANTI F., *Modulazioni di frequenza: l'immaginario radiofonico tra letteratura e cinema*, Udine, Campanotto, 1997.
- MITCHELL C. (a cura di), *Women and Radio. Airing differences*, London-New York, Routledge, 2000.
- MONTELEONE F., *La radio italiana nel periodo fascista. Studi e documenti 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976.
- *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1995².
- (a cura di), *La radio che non c'è: settant'anni, un grande futuro*, Roma, Donzelli, 1994.
- MONTICONE A., *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia 1929-1945*, Roma, Studium, 1978.
- MORBELLI R., *La radio negli anni verdi*, «Radiocorriere», 47-52, 1961.
- MORCELLINI M. (a cura di), *Il Mediaevo. Tv e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Roma, Carocci, 2000.
- MOTTA L., *La mia radio*, Roma, Bulzoni, 2000.
- NACCI M., *La radio*, in *Oggetti d'uso quotidiano. Rivoluzioni tecnologiche nella vita di oggi*, a cura di M. NACCI, Venezia, Marsilio, 1998.
- NATALE A. L., *Gli anni della radio (1924-1954). Contributo ad una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori, 1990.

- NOBILE S., *Il rumore nel radiodramma sperimentale tedesco*, in *Storie di radio*, a cura di A. BELLOTTO, G. SIMONELLI, «Comunicazioni sociali», XIX, 3, 1997, pp. 537-557.
- ORTOLEVA P., *Mediastoria*, Parma, Pratiche, 1995.
- *Il tempo della radio: piccola storia del segnale orario*, «Movimento operaio e socialista», 2, 1986.
- PALIOOTTI V., *La canzone italiana*, Milano, Fabbri, 1982.
- PAPA A., *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida, 1978.
- PARENTI M., *Trent'anni di microfono*, Milano, Casa editrice Ceschina, 1963.
- PAROLA L. (a cura di), *E poi venne la radio. Radio Orario 1925-1929*, Roma, RAI-ERI, 1999.
- PAULU B., *British Broadcasting in Transition*, London, McMillian, 1961.
- *Radio and Television Broadcasting on the European Continent*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.
- PEGG M., *Broadcasting and Society 1918-1939*, London, Croom Helm, 1983.
- PICCIALUTI CAPRIOLI M., *Radio Londra 1939-1945*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- (a cura di), *Radio Londra 1940-45: inventario delle trasmissioni per l'Italia*, Roma, Sogro-ro, 1976.
- PRATO P., *Suoni in scatola. Sociologia della musica registrata: dal fonografo a Internet*, Milano, Costa & Nolan, 1999.
- QUARESIMA L. (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1996.
- RAVALICO D. E., *L'apparecchio radio a valvole e a transistor*, Milano, Hoepli, 1959².
- *Apparecchi radio a transistor. Aspetti fondamentali*, Milano, Hoepli, 1965.
- *Primo avviamento alla conoscenza della radio*, Milano, Hoepli, 1943².
- *Il radiolibro*, Milano, Hoepli, 1943⁷.
- RHEIN E., *Il miracolo delle onde*, Milano, Hoepli, 1937.
- RIMINI C., *Fondamenti di radiotecnica generale*, Bologna, Zanichelli, 1948.
- RINALDI M., *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1960.
- ROCCA E., *Panorama dell'arte radiofonica in Italia*, Milano, Bompiani, 1938.
- [E. R.] *La radio*, «Scenario», III, 7, luglio 1934, pp. 377-381.
- *Radiocommedie*, «L'Italia letteraria», 14 febbraio 1932.
- ROSSETTI R., *La voce della memoria: la Discoteca di Stato: 1928-1989*, Roma, Palombi, 1990.
- SAINATI A., FANCHI M. G., *Al cinema. Spettatore, spettatori, pubblico*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- SALT B., *Film Style and Technologie: History and Analysis*, London, Starword, 1983.
- SALVINI G., *Spettacoli di masse e "18BL"*, «Scenario», III, 5, maggio 1934, pp. 251-256.
- SAVINO E., *Lettori, rispondeteci...Le trasmissioni per radio delle opere della Scala sono o no un deturpamento dell'Arte?*, «Giornale della radio», II, 20, 7-14 febbraio 1932, p. 1.
- *La scelta dei programmi*, «Giornale della radio», II, 25, 13-20 marzo 1932, p. 1.
- SERIANNI L. (a cura di), *Teoria della canzone*, Roma, Garamond, 1994.
- SGALAMBRO M., *Teoria della canzone*, Milano, Bompiani, 1997.
- SHINDLER C., *Hollywood in Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*, London-New York, Routledge, 1996.
- SILVA F., *Da vinile a internet. Economia e musica tra tecnologia e diritti*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.
- SILVESTRI F., *Radiodrammi*, Milano, Valsecchi, 1944.

- *Teatro radiofonico*, Bologna, Cappelli, 1964.
- SIPRA, *Mezzo secolo di pubblicità radiofonica in Italia*, a cura di Relazioni Esterne, Torino, SIPRA, 1976.
- SIPRA (SOCIETÀ ITALIANA PUBBLICITÀ RADIOFONICA ANONIMA), *Primo congresso nazionale*, Torino, SIPRA, 1950.
- SIMONELLI G., TAGGI P., *I fantasmi del dialogo: il telefono nella radio e nella televisione*, Roma, Bulzoni, 1985.
- SOATI P., *Autoradio*, Milano, Il rostro, 1965.
- *Manuale di radiocomunicazioni*, Milano, Il rostro, 1946.
- *Le radiocomunicazioni*, Milano, Il rostro, 1959.
- SOLARI L., *Storia della radio*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1939.
- SORESINI F., *Breve storia della radio*, Milano, Il rostro, 1976.
- *Pronto...qui Milano. Storia e cronaca delle telecomunicazioni in Lombardia fino al 1940*, Torino, ILTE, 1941.
- SPECTATOR, *Musica radiogenica*, «Giornale della radio», II, 54, 2-9 ottobre 1932, p. 1.
- TAGG P., *Popular Music. Da Kojak al Rave*, Bologna, Clueb, 1994.
- TARDIEU J. (a cura di), *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1969.
- TELESIO G., *Parlare alla radio*, «Radiocorriere», VII, 52, 26 dicembre-2 gennaio 1931, p. 18.
- TUCCI U., *Enciclopedia della radio*, Firenze, Bemporad, 1933.
- *La radio. Elementi divulgativi e pratici*, Firenze, Bemporad, 1936.
- *La storia della radio nel primo cinquantenario*, Napoli, Rispoli, 1947.
- VALENTINI P., *Cercare voci*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. QUARESIMA, Venezia, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1996, pp. 31-38.
- *Ecco la radio! Visibile e udibile nel cinema italiano degli anni Trenta*, in *Dossier cinema e visibilità*, a cura di G. CARLUCCIO, G. ALONGE, F. VILLA, numero monografico di «La Valle dell'Eden» I, 4, gennaio-aprile 2000, pp. 111-130.
- *Film and Radio: Background Noise in Italian Cinema of the 1930s*, «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», I, 1, Milano, Fall 2001, pp. 119-128.
- *La radio e il cinema*, in *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, a cura di F. COLOMBO, R. EUGENI, Roma, Carocci, 2001, pp. 215-235.
- *La radio nel cinema e nei cinegiornali*, in O. CALDIRON (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. V: 1934-1939*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006, pp. 96-104.
- *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- WENDEL S., *Le macchine parlanti*, Milano, EdiCart, 1990.

4. PER UN APPROCCIO MODERNO AL SUONO FILMICO

- AA.VV., *Audiofanie. Voci, rumori e musica del cinema*, «Cinema & cinema», n.s., XVIII, 60, 1991.
- *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. NATTIEZ, vol. 1: *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

- *La Parole au cinéma / Speech in Film*, «Iris», III, 1, 1985.
- *The State of Sound Studies / Le Son au cinéma, état de la recherche*, «Iris», 27, 1999.
- *Voix Off*, «Hors Cadre», I, 3, 1985.
- ABEL R., ALTMAN R. (a cura di), *The Sound of Early Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- ALTMAN R., *Naissance de la réception classique. La campagne pour standardiser le son*, «Cinémathèque», 1994, 6, pp. 98-111.
- *Representational Technologies and History of Cinema*, «Iris», II, 1, 1984, pp. 111-126.
- *Technologie et représentation: l'espace sonore*, in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, a cura di J. AUMONT, A. GAUDREAU, M. MARIE, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.
- *The Technology of the Voice, part I*, in AA.VV., *La Parole au cinéma / Speech in Film*, «Iris», III, 1, 1985, pp. 3-20; *part II*, in «Iris», IV, 1, 1986, pp. 107-118.
- *Toward a Theory of the History of Representational Technologies*, «Iris», 2, 1984, pp. 111-126.
- (a cura di), *Cinema / Sound*, «Yale French Studies», 60, 1980.
- (a cura di), *Sound Theory / Sound Practice*, New York-London, Routledge, 1992.
- ANTONINI A. (a cura di), *Il film e i suoi multipli. Film and its Multiples*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi sul cinema (Udine, 20-23 marzo 2002), Udine, Forum, 2003.
- ARNOLDY E., *La voix suspendue (du l'œil tranché à la parole coupée)*, «La Revue Belge de Cinéma», 33-35, 1993.
- ATTALI J., *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1977, tr. it. *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1978.
- BACCOLINI R., BOLLETTIERI BOSINELLI R. M., GAVIOLI L. (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994.
- BAILBLÉ C., *Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma: programmation de l'écoute I-IV*, «Cahiers du cinéma», 292, 1978, pp. 52-59; 293, 1978, pp. 4-12; 297, 1979, pp. 45-54; 299, 1979, pp. 16-27.
- BALIO T. (a cura di), *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- BANDY M.L. (a cura di), *The Dawn of Sound*, New York, Museum of Modern Art, 1989.
- BARTHES R., *L'ascolto*, Enciclopedia Einaudi, 1976, ora in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 237-256.
- *La Grain de la voix*, «Musique en jeu», 1972, ora in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, tr. it. *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 257-266.
- *Le Troisième sens*, «Cahiers du cinéma», 1970, ora in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, tr. it. *Il terzo senso*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-61.
- BAYLE F., CHION M., *Musique acousmatique: propositions...positions*, Paris, Buchet Chastel, 1993.
- BELAYGUE C. (a cura di), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse/Éditions Milan, 1988.
- BELTON J., *Special Issue: Film Technology and the Public*, «Film History», V, 3, September 1993.

- *Technology and Aesthetics of Film Sound*, in *Film Sound. Theory and Practice*, a cura di E. WEIS, J. BELTON, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 63-72.
- BERNARDI S., *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1998².
- BESSELER H., *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademimie-Verlag, 1959, tr. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, il Mulino, 1993.
- BOLOGNA C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992.
- BONITZER P., *Le Regard et la voix*, Paris, UGE, 1976.
- *Les Silences de la voix*, «Cahiers du cinéma», 256, 1975, pp. 22-33.
- BORIO G., GARDA M., *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT, 1989.
- BRUNETTA G. P., *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana, 1970.
- BUSCOMBE E., *Sound and Color*, «Jump Cut», 17, 1978, pp. 23-25 ora in *Movies and Methods*, a cura di B. NICHOLS, vol. II, Los Angeles, University of California Press, 1985.
- CANO C., CREMONINI G., *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Bologna, Thema, 1990.
- CARDINAL S., *L'Enveloppement d'une absence. Le son, la source, le dispositif*, in *Le cinéma en histoire. Institution cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, a cura di A. GAUDREAU, G. LACASSE, I. RAYNAUD, Québec-Paris, Éditions Nota Bene-Meridien Klincksieck, 1999, pp. 92-105.
- *Médiation ou modulation sonore?*, in *Les dispositifs de médiation au cinéma*, a cura di C. PERRATON, «Cinemas», vol. 9, 1, 1999, pp. 95-115.
- CASETTI F., *Film Genres. Negotiation Processes and Communicative Pact*, in *La nascita dei generi cinematografici*, a cura di L. QUARESIMA, A. RAENGO, L. VICHI, Udine, Forum, 1999, pp. 23-35.
- *Tra l'opera d'arte totale e il mondo quotidiano. I paradossi del cinema sonoro*, in AA.VV., *Dossier: Storia e storiografia del cinema*, «La Valle dell'Eden», I, 1, 1999, pp. 7-21.
- CERCHIARI L., *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, Firenze, Sansoni, 2001.
- CHATEAU D., *Projet pour une sémiologie des relations audio-visuelles dans le film*, «Musique en jeu», 23, 1976, pp. 82-98.
- CHÂTEAUVERT J., *De Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Paris-Québec, Méridien Klincksieck – Nuit Blanche Editeur, 1996.
- CHÂTEAUVERT J., GAUDREAU A., *I rumori degli spettatori o lo spettatore come adiuvante dello spettacolo*, in *Al cinema. Spettatore, spettatori, pubblico*, a cura di A. SAINATI, M. G. FANCHI, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 144-151.
- CHERCHI USAI P., *La canzone come forma visiva*, in AA.VV., *Music in Film Fest*, Vicenza, Associazione industriali della provincia di Vicenza, 1987.
- CHION M., *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1999².
- *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet Chastel, 1995.
- *Musiques, médias et technologie*, Paris, Flammarion, 1994, tr. it. *Musica, media e tecnologia*, Milano, il Saggiatore, 1996.
- *Promenades d'écoute*, in *Les Paysages du cinéma*, a cura di J. MOTTET, Seyssel, Champ Val-lon, 1999, pp. 45-60.
- *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1985.

- *La Toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1988.
- *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1982, tr. it. *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.
- COMOLLI J.-L., *Technique et idéologie*, «Cahiers du cinéma», 234-35 e 241, 1971-72, tr. it. *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche Editrice, 1982.
- CORBETT J., *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham-London, Duke University Press, 1994.
- CRAFTON D., *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, New York, Simon & Schuster, 1997.
- DAHLHAUS C., EGGBRECHT H. H., *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1985, tr. it. *Che cos'è la musica?*, Bologna, il Mulino, 1988.
- DANEY S., *L'Orgue et l'aspirateur*, «Cahiers du cinéma», 1977, ora in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 138-148.
- DESHAYS D., *De l'écriture sonore*, Paris, Entre Vues, 1999.
- DEVISSE J., *Sur l'oralité: perplexités d'un historien*, in AA.VV., *Voix off*, «Hors Cadre», 3, 1985, pp. 53-70.
- DUFRENNE M., *L'Œil e l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987, tr. it. *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004.
- ĐUROVIČOVÁ N. (a cura di), *Multiple and Multiple-language Versions. Versions multiples*, «Cinema & Cie», 4, spring 2004.
- FANO M., *Le Son et le sens*, in *Cinéma de la modernité: films, théories*, a cura di D. CHATEAU, A. GARDIES, F. JOST, Colloque de Cerisy, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 105-122.
- *Vers une dialectique du film sonore*, «Cahiers du cinéma», XXVI, 152, février 1964, pp. 30-36.
- GARDIES A., *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980.
- GEDULD H., *The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.
- GORBMAN C., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- GRYZIK A., *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Lettres modernes, «Etudes cinématographiques», 47.
- HANSEN M., *Babel and Babylon. Spectatorship in America Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- JENKINS H., *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1992.
- JOST F., LA ROCHELLE R., *Cinéma et musicalité*, «Cinéma», III, 1, Fall 1992.
- JULLIER L., *Les sons au cinéma et à la télévision: précis d'analyse de la bande son*, Paris, Armand Colin, 1995.
- KOZLOFF S., *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1988.
- LACASSE G., *Du cinéma oral au spectateur muet*, in *Les dispositifs de médiation au cinéma*, a cura di C. PERRATON, «Cinéma», IX, 1, 1999, pp. 43-62.
- LANZA A., *Storia della musica. Il secondo Novecento*, Torino, EDT, 1991².
- LASTRA J., *Sound Technology and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 2000.

- LAWRENCE A., *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1991.
- MARIE M., *La Bouche bée*, in AA.VV., *Voix off*, «Hors Cadre», 3, 1985, pp. 115-130.
- *Un film sonore, un film musical, un film parlant (étude des sous-codes de la bande-son)*, in C. BAIBLE, M. MARIE, M. C. ROPAS, *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Éditions Gallilée, 1974, pp. 61-122.
- MARIE M., VANOYE F., *Comment Parler la bouche pleine? Note méthodologique pour l'étude des dialogues de films narratifs*, «Communications», 38, 1983, pp. 51-77.
- MERLEAU-PONTY M., *L'Œil et l'esprit*, «Les Temps Modernes», 1961, tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- METZ Ch., *Essais sur la signification au cinéma – I*, Paris, Klincksieck, 1968, tr. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1980².
- *Essais sur la signification au cinéma – II*, Paris, Klincksieck, 1972, tr. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1980².
- *Language et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.
- MIDDLETON R., *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990, tr. it. *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- MORPURGO-TAGLIABUE G., *Fattore visivo e fattore auditivo nel film*, «Filmcritica», XIX, 185, gennaio 1968, pp. 5-20.
- NATTIEZ J.-J., *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1998.
- O'BRIEN C., *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and in the U.S.*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2005.
- *Film as Masterpiece, Film as Exemplar: The Case of Broadway Melody (1929) in Paris*, in *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, a cura di A. RAENGO, L. QUARESIMA, L. VICHI, Udine, Forum, 2000, pp. 117-126.
- *“Un individu brisé”? The Dubbed Actor in 1930s France*, in *L'uomo visibile. L'attore cinematografico dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno/ The Visible Man. Film Actor from Early Cinema to the Threshold of Modern Cinema*, Atti del VIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, a cura di L. VICHI, Udine, Forum, 2002.
- ODIN R., *A propos d'un couple de concepts (son in/son off)*, «Linguistique et sémiologie», 6, 1978, ora in *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, pp. 225-255.
- ONG W. J., *Interfaces of The Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, tr. it. *Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1989.
- *Orality and Literacy. The Technologizing of The Word*, London-New York, Methuen, 1982, tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967, tr. it., *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970.
- PERCHERON D., *Le Son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse*, «Ça Cinéma», I, 2, octobre 1973, pp. 81-86.
- PITASSIO F., QUARESIMA L. (a cura di), *Multiple and Multiple-language Versions III. Versions multiples III*, «Cinema & Cie», 7, Fall 2005.
- PRIEBERG F. K., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin-Frankfurt-Wien, Verlag Ullstein, 1960, tr. it. *Musica ex machina*, Torino, Einaudi, 1975.
- SALT B., *Film Style and Technologie: History and Analysis*, London, Starword, 1983.

- SCHAEFFER P., *L'Élément non visuel au cinéma (1-3)*, «La Revue du cinéma», n.s., I, 1-3, ottobre-novembre-décembre 1946, pp. 62-65.
- *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1967.
- SCHAFER M. R., *The Tuning of the World*, Toronto, McMelland and Steward Ltd., 1977, tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Lucca, Ricordi, 1985.
- SILVERMAN K., *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- SMITH B. R., *The Acoustic World of Early Modern England. Attending the O-Factor*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1999.
- STERNE J., *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London, Duke, University Press, 2003.
- STOKES M., MALTBY R. (a cura di), *America Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, London, BFI, 1999.
- SZENDY P., *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.
- THOMPSON E., *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustic and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge MA-London, The MIT Press, 2004.
- TRUAX B., *Acoustic Communication*, Westport-London, Ablex, 2001².
- WEIS E., BELTON J. (a cura di), *Film Sound: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985.
- ZUMTHOR P., *Le geste et la voix*, in AA.VV., *Voix off*, «Hors Cadre», 3, 1985, pp. 73-86.

INDICE DEI NOMI

- Abba, Marta, 79n.
 Abraham, Paul, 171n.
 Adorno, Theodor W., 6, 22n., 130, 136n.
 Alberini, Massimo, 232n.
 Aleksandrov, Grigorij, 78n.
 Alessandrini, Goffredo, 11, 57, 108, 149, 180, 181
 Alexandrescu, Venera, 39, 51n.
 Allen, Robert, 8, 23n.
 Almirante, Luigi, 142, 168n., 213
 Almirante, Mario, 36, 37, 180
 Altman, Rick, 1, 2, 6, 7, 18, 22n., 23n., 24n., 25n., 76, 77n., 143, 163, 169n., 171n., 232n.
 Amfitheatrof, Daniele (Dax), 109, 189
 Angelini, Cinico, 232n.
 Antamoro, Giulio, 50n.
 Antonioni, Michelangelo, 183, 194, 200n.
 Aprà, Adriano, 135n.
 Arata, Ubaldo, 153
 Aristarco, Guido, 78n., 183
 Arnheim, Rudolf, 23n., 41, 58, 59, 67, 70, 71, 77-78n., 80n., 84, 101n., 142, 214, 219, 230n., 231n.
 Arnoux, Alexandre, 175
 Astaire, Fred, 180
 Attali, Jacques, 24n.
 Aumont, Jacques, 135n.
 Aymler, Mimì, 171n., 187

 Bacchini, Romolo, 108
 Baccolini, Raffaella, 201n.
 Bacon, Lloyd, 78n.
 Badoglio, Pietro, 147, 166
 Bagni, Margherita, 180
 Baiblé, Claude, 23n.
 Baker, Josephine, 35
 Balázs, Béla, 2, 66, 67, 79n., 143, 177
 Balla, Giacomo, 101n., 136n.
 Barattolo, Giuseppe, 30
 Barbaro, Umberto, 56, 58, 77n., 101n., 183
 Barthes, Roland, 6, 16-17, 23n., 24n., 25n., 152, 225
 Barzizza, Pippo, 109, 223, 232n.
 Bassi, Parsifal, 30
 Baxter, Warner, 194
 Becce, Giuseppe, 107
 Bekaffi, Stefan jr., 171n.
 Bellaccini, Vittorio, 134n.
 Bellotto, Adriano, 101n., 134n.
 Benassi, Memo, 155, 170n., 207
 Benfer, Federico, 158, 170n.
 Bergala, Alain, 135n.
 Bergman, Ingrid, 42, 180
 Berio, Luciano, 114
 Berkeley, Busby, 224
 Berlioz, Hector, 112
 Bernardi, Sandro, 21, 23n., 230n.
 Bertolina, Gian Carlo, 135n.
 Besozzi, Nino, 164, 171n., 180
 Bianchi, Giorgio, 180
 Bideri, Ferdinando, 159
 Bidetti, Marina, 103n.
 Bischoff, Fritz Walter, 101n.
 Bixio, Cesare Andrea, 109, 110, 127, 131, 159, 193, 232n.
 Blasetti, Alessandro, 39, 40, 41, 50n., 86, 90, 98, 103n., 108, 137, 149, 167, 172n., 198, 201n., 222
 Bloch, Ernst, 22n.
 Boccioni, Umberto, 136n.
 Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria, 201n.
 Bologna, Corrado, 170n.
 Bolzoni, Francesco, 51n., 77n., 169n.
 Boncompagni, Maria Luisa, 140, 168n.
 Bonitzer, Pascal, 25n.
 Bonnard, Giulio, 109
 Bonnard, Mario, 37, 44, 62

- Bonora, Nella Maria, 41, 180
 Bordwell, David, 23n., 25n.
 Bottai, Giuseppe, 30
 Bragaglia, Anton Giulio, 35, 50n., 56, 58-59, 69, 77n., 80n., 168n., 183
 Bragaglia, Arturo, 102n.
 Bragaglia, Carlo Ludovico, 11, 83, 94, 102n., 229
 Bragiotti, Francesca, 181
 Brecht, Bertolt, 113
 Briareo, Gustavo, 199n., 200n.
 Brignone, Guido, 46, 164, 187, 201n., 229
 Brignone, Mercedes, 50n.
 Brown, Clarence, 62
 Brunetta, Gian Piero, 29, 48n.
 Bruno, Giuliana, 159, 171n.
 Burch, Noël, 9, 23n., 91, 101n.
 Butting, Max, 134n.
- Caccia Dominioni, Luigi, 209
 Cadorna, Luigi, 138, 168n.
 Cage, John, 113
 Calabretto, Roberto, 132n.
 Calcagno, Diego, 183, 184, 200n.
 Caldiron, Orio, 102n., 200n., 201n.
 Callari, Francesco, 77n., 168n.
 Cambi, Mario, 219, 231n.
 Camerini, Claudio, 134n.
 Camerini, Mario, 11, 37, 42, 46, 47, 108, 127, 135n., 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 157, 169n., 180, 211-215
 Canali, Paolo, 181
 Cantini, Guido, 180
 Capra, Frank, 42, 145, 169n.
 Carabella, Ezio, 109
 Carewe, Edwin, 48n.
 Carocci, Alberto, X, 230n.
 Carosio, Niccolò, 216, 220
 Carpiceci, Stefania, 132n.
 Carrà, Carlo, 136n.
 Casavola, Franco, 108
 Casella, Alberto, 95, 115, 116, 133n., 230n.
 Casella, Alfredo, XII, 76, 80n., 109, 110, 132n., 133n.
 Casetti, Francesco, 21, 23n.
 Cassola, Carlo, 181
 Castellani, Renato, 45, 94, 98, 110
 Castellano, Alberto, 199n.
 Castiglioni, Livio, 94, 209
 Castiglioni, Piergiacomo, 209
 Catalani d'Abruzzo, Francesco, 50n.
- Cattelan, Paolo, 135n.
 Cauda, Ernesto, 79n., 84, 97, 101n., 115, 133n.
 Cavazzuti, Pietro, 54
 Cecchi, Alberto, 56, 63, 79n., 129, 135n., 162, 163, 168n., 175, 199n.
 Cecchi, Emilio, 30, 48n., 55, 56, 77n., 119, 126, 135n., 145, 169n., 171n.
 Cecchi D'Amico, Suso, 196
 Cervi, Gino, 180
 Chaplin, Charlie, 43, 56, 78n., 129
 Château, Dominique, 24n., 132n.
 Châteauvert, Jean, 132n.
 Cherubini, Bruno, 232n.
 Chiarelli, Luigi, 91, 93, 102n.
 Chiarini, Luigi, 55, 56, 58, 59, 63, 77n., 79n., 183, 200n.
 Chiodelli, Raoul, 133n.
 Chion, Michel, 5, 18, 19, 20, 22n., 23n., 24n., 25n., 26n., 96, 123, 132n., 133n., 135n., 143, 177, 197, 199n., 201n., 231n.
 Chiti, Remo, 101n., 136n.
 Cialente, Renato, 161
 Ciano, Galeazzo, 213
 Cimara, Luigi, 43, 110, 161, 163, 171n.
 Clair, René, 55, 57, 59, 66, 78n., 79n., 99, 119, 144, 169n., 180
 Colacicchi, Luigi, 109
 Colbert, Claudette, 42, 137, 180
 Comin, Jacopo, 181, 200n.
 Comolli, Jean-Louis, 8, 23n., 76
 Comuzio, Ermanno, 132n., 198, 199n., 202n.
 Consiglio, Alberto, 55, 63, 77n.
 Coop, Franco, 155, 168n., 207
 Cooper, Gary, 180, 181
 Corbett, John, 230n.
 Corra, Bruno, 101n., 136n.
 Corradi, Nelly, 170n., 187-191, 201n.
 Costa, Antonio, 21, 23n., 172n.
 Costa, Mario, 190
 Costa, Romolo, 180, 181, 184, 192, 194
 Crafton, Donald, 51n., 230n.
 Crawford, Joan, 180
 Cremante, Renzo, 103n.
 Crespi, Daniele, 40, 51n.
 Cristina, Olinto, 181
 Crosland, Alan, 3, 4, 22n.
 Crowell, Richard, 181
 Curtiz, Michael, 78n., 147
- Dahlhaus, Carl, 135n.
 D'Amico, Fedele, 124, 127, 135n.

- Daney, Serge, 25n.
 D'Annunzio, Gabriellino, 38
 D'Anzi, Giovanni, 110
 De Angelis, Rodolfo, 166
 De Berti, Raffaele, 80n.
 De Cristoforis, Adriana, 102n.
 De Filippo, Eduardo, XIII
 DeForest, Lee, 22n.
 De Giorgi, Elsa, 192
 Deharme, Paul, XII
 De L'Isle-Adam, Villiers, 1
 Delluc, Louis, 77n.
 Del Lungo, Giovanni, 180
 Del Rio, Grazia, 164, 169n.
 Del Ruth, Roy, 160
 De Maria, Luciano, 101n., 133n., 135n.
 De Risi, Mario, 108
 De Santis, Giuseppe, 109, 178
 De Sica, Vittorio, 34, 45, 47, 63, 72, 89, 127, 137, 141, 142, 157, 161, 166, 168n., 186, 211
 De Stefani, Alessandro, 93, 94, 95, 102n., 180, 205
 Dietrich, Marlene, 180
 Dinale, Ottavio, 94
 Disney, Walt, 119
 Doegen, Wilhelm, 172n.
 Doletti, Mino, 201n.
 Donen, Stanley, 194
 Duce vd. Mussolini, Benito
 Dufrenne, Mikel, 24n., 103n.

 Eddy, Nelson, 180
 Edison, Thomas Alva, 1, 22n.
 Eggebrecht, Hans Heinrich, 135n.
 Eisler, Hanns, 130, 136n.
 Ejzenštejn, Sergej M., 56, 59, 78n.
 Elter, Marco, 108
 Emo, E.W., 171n.
 Escobar, Amedeo, 40, 51n., 110, 112
 Eugeni, Ruggero, 23n.

 Falciai, Roberto, 132n.
 Falconi, Armando, 149, 150, 164, 165, 169n.
 Falconi, Dino, 165
 Fanchi, Maria Grazia, 132n.
 Fano, Michel, 23n., 24n., 132n., 199n.
 Farassino, Alberto, 102n., 132n.
 Fellini, Federico, 110, 178, 196, 197
 Ferrari, Paolo, 181
 Ferrero, Leo, 77n., 168n.

 Ferrieri, Enzo, X, 41, 70, 72-74, 80n., 91, 95, 98, 103n., 116, 127, 133n., 135n., 212, 222, 230n., 231n.
 Ferrone, Siro, 21
 Ferruzzi, Stefano, 188
 Filogamo, Nunzio, 223, 224, 231n., 232n.
 Fink, Guido, 201n.
 Fitzmaurice, George, 181
 Fo, Dario, 167
 Forzano, Giovacchino, 30
 Franca, Lya, 40, 51n., 127
 Freddi, Luigi, 48n.
 Fregoli, Leopoldo, 151
 Fuchs, Viktor Heinz, 101n.
 Fusco, Giovanni, 109

 Gable, Clarke, 137, 180, 181, 184, 194
 Gabriel, Gavino, 166
 Galante Garrone, Alessandro, 231n.
 Galli, Augusto, 179
 Gallone, Carmine, 108, 190
 Garbo, Greta, 43, 62, 181, 182
 Gardies, André, 24n., 132n.
 Gargano, Pietro, 49n.
 Gatti, Guido, 105, 109, 110, 132n.
 Gaudreault, André, 132n.
 Gavioli, Laura, 201n.
 Genina, Augusto, 77n., 87, 102n., 149, 208
 Gennari, Lina, 133n.
 Gentile, Giovanni, 79n.
 Gentilini, ing., 179
 Gentilomo, Giacomo, 44, 203, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 228-229, 231n., 232n.
 Gerbi, Antonello, 230n.
 Germani, Sergio Grmek, 169n., 230n.
 Ghedini, Giorgio Federico, 108
 Ghezzi, Enrico, 186, 200n., 202n.
 Gian Capo, 77n.
 Giannini, Ettore, 94
 Giannini, Nino, 180
 Gigli, Beniamino, 129
 Gigli, Lorenzo, 133n.
 Ginna, Arnaldo, 70, 77n., 80n., 101n., 136n.
 Ginsburg, Carlo, 230n.
 Giovannetti, Eugenio, 41, 42, 50n., 51n., 53, 54, 57, 60, 64, 66-69, 72, 74, 77n., 79n., 80n., 85, 116, 117, 118, 125, 132n., 133n., 134n., 135n., 138, 151-152, 166, 168n., 170n., 172n., 177
 Goebbels, Joseph, 140

Goergen, Jeanpaul, 134n., 135n.
 Gomery, Douglas, 8, 23n.
 Gotta, Salvator, 154, 170n., 188, 200n., 215
 Grasso, Giovanni jr. , 171n.
 Gromo, Mario, 55, 57, 77n., 183
 Gualino, Riccardo, 110
 Guazzoni, Enrico, 37, 62, 63, 198
 Guidorizzi, Mario, 200n.
 Gys, Leda, 33, 34, 35, 36, 49n., 50n.

Hansen, Miriam, 132n.

Hardy, Oliver, 181

Harlow, Jean, 180

Hathaway, Henry, 181

Havelock, Eric A., 25n.

Helm, Brigitte, 188, 200n.

Hitler, Adolf, 78n., 137, 140, 168n.

Hochkofler, Matilde, 200n., 201n.

Horkheimer, Max, 6, 22n.

Icart, Roger, 77n.

Innamorati, Libero, 77n., 183, 199n., 232n.

Isola, Gianni, 169n., 230n., 231n.

Jäger, Ernst, 135n.

Jolson, Al, 78n., 162

Jost, François, 24n., 132n.

Keaton, Buster, 144

Kid, Mary, 164, 169n.

Kozloff, Sarah, 25n.

Kracauer, Siegfried, 140, 168n.

Kubrick, Stanley, 26n.

Labroca, Mario, 105, 109, 119

Lagnan, Pierre, 103n.

Lang, Fritz, 20, 26n., 50n., 169n.

La Rosa Parodi, Armando, 232n.

Lattanzi, Tina, 170n., 180, 182

Lattuada, Felice, XII, 109

Loughton, Charles, 180

Lauren, Stan, 181

Lawrence, Amy, 170n.

Lega, Giuseppe, 79n.

Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov), 78n.

Leonard, Robert Z., 180

Leoni, Gino, 223, 232n.

Lerchi, Ruggero, 189

Lescano, Trio, 223, 232n.

Levi-Strauss, Claude, 87

L'Herbier, Marcel, 55

Linati, Carlo, 72, 93, 94, 95, 102n.

Lollobrigida, Gina, 182

Lombard, Carole, 180

Lombardi, Francesco, 132n., 133n.

Lombardo, Goffredo, 33

Longanesi, Leo, 47, 51n., 77n., 124, 135n.

Lord, Albert, 25n.

Loren, Sofia, 182

Loy, Myrna, 180

Lualdi, Adriano, 133n.

Lubitsch, Ernst, 145, 169n.

Luciani, Sebastiano Arturo, 84, 101n.

Lumière, fratelli, 22n., 44, 55

Lusini, Arturo, 201n.

Mac Murray, Fred, 194

Maffina, Gian Franco, 101n.

Maggiorani, Lamberto, 196

Malasomma, Nunzio, 46, 161, 163

Malipiero, Gian Francesco, XII, 11, 97, 108,
 118-120, 122, 123, 124, 126, 127, 134n.,
 135n.

Malpassuti, Vittorio, 180

Mancini, Franco, 49n.

Mancini, Umberto, 109

Mannino, Franco, 109

Manurita, Giovanni, 191, 201n.

Marcacci, Augusto, 181

Marcarini, Elena, 77n., 201n.

March, Fredric, 180, 194

Marchesi, Marcello, 44

Marconi, Guglielmo, 44

Margadonna, Ettore M., 56, 57-58, 72, 75,
 77n., 142, 184, 185, 186, 200n., 216

Marie, Michel, 23n., 135n., 172n.

Marinetti, Filippo Tommaso, 41, 69-70, 77n.,
 80n., 89, 93, 101n., 113, 133n., 136n.

Martinelli, Alfredo, 169n.

Mascagni, Pietro, 108, 110

Masetti, Enzo, 108

Masnata, Pino, 80n., 101n.

Masto, Raffaele, 168n., 230n.

Masucci, Riccardo, 231n.

Matarazzo, Raffaello, 111, 170n.

Mattoli, Mario, 44, 72, 108, 137, 161, 229

May, Renato, 183

Mazza, Manlio, 108

McLaglen, Victor, 180

McLuhan, Mashall, 25n.

Meisel, Edmund, 134n.

Melnati, Umberto, 161, 180, 227

- Mendes, Sam, 166
 Merleau-Ponty, Maurice, 25n.
 Merlini, Elsa, 43, 86, 110, 137, 161, 162, 164, 171n., 180, 189, 201n.
 Metastasio (Pietro Trapassi), 111
 Metz, Christian, 12, 23n., 55, 77n.
 Metz, Vittorio, 44
 Micciché, Lino, 132n.
 Miceli, Sergio, 132n., 136n.
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), 153
 Milly (Carla Mignone), 161
 Miracolo, Giovanni, 51n., 74-75, 80n., 168n.
 Miranda, Isa, 47, 153, 154, 155, 170n., 187-191, 200n., 201n., 207, 215
 Mondadori, Arnoldo, 215
 Mondaini, Giaci, 143, 168n., 214, 230n.
 Montagnini, Felice, 109
 Montanari, Michele, 232n.
 Morasso, Mario, 49n.
 Morbelli, Riccardo, 231n.
 Morpurgo-Tagliabue, Guido, 135n.
 Mosconi, Elena, 80n.
 Mottet, Jean, 24n.
 Münsterberg, Hugo, 176, 199n.
 Murnau, Frederic W., 50n.
 Muscio, Giuliana, 230n.
 Mussolini, Benito, 61, 78n., 94, 97, 98, 138, 139, 140, 168n., 197-198, 209, 217, 218

 Nattiez, Jean-Jacques, 135n.
 Negroni, Baldassarre, 161
 Neri, Ennio, 127
 Neroni, Nicola Fausto, 30, 180
 Neufeld, Max, 46, 110
 Niblo, Fred, 50n.
 Nizza, Angelo, 231n.
 Nobile, Simona, 101n., 134n.
 Noris, Assia, 137, 141, 157, 168n., 186
 Notari, Guido, 140
 Nucci, Bebi, 168n.
 Nucci, Laura, 193, 201n.

 O'Brien, Charles, 199n.
 O'Darsa, Tell, 199n., 200n.
 Odin, Roger, 23n., 132n., 199n.
 Ojetti, Paola, 180
 Olivier, Laurence, 181
 Ong, Walter, 17, 25n.
 Ophuls, Max, 11, 153, 155, 156, 157, 170n., 187, 188, 190, 191, 201n., 215
 Orsini, Silvio, 34, 49n.
 Orsini, Umberto, 196
 Ortoleva, Peppino, 23n., 50n.
 Oudart, Jean-Pierre, 25n.
 Oxilia, Nino, 108

 Paganini, Nicolò, 232n.
 Pagano, Bartolomeo, 48n.
 Pagliej, Elvino, 29
 Pagnol, Marcel, 58, 77n., 78n., 99, 103n.
 Pagnotta, Francesca, 103n.
 Palazzeschi, Aldo, 94
 Palmeri, Amleto, 30
 Palmieri, Eugenio, 183
 Palmieri, Fulvio, 217, 218
 Pannaggi, Ivo, 230n.
 Pansera, Anty, 230n.
 Paola, Dria, 50n.
 Paoella, Roberto, 78n., 200n.
 Papa, Antonio, 170n.
 Paris, Greg, 54
 Parry, Milman, 25n.
 Pasinetti, Francesco, 183
 Pastore, Piero, 134n.
 Pastrone, Giovanni, 29, 38, 108, 179
 Paternostro, Sandro, 167
 Patti, Ercole, 147
 Pavese, Luigi, 197-198
 Pavlova, Tatiana, 158, 170n., 207
 Pavolini, Corrado, 185, 199n., 200n.
 Peano, Carlo Alberto, 201n.
 Perego, Eugenio, 32, 33, 34, 50n.
 Persichetti, Salvatore, 179
 Petralia, Tito, 232n.
 Petrassi, Goffredo, 109, 110, 131
 Petrolini, Ettore, 58, 77n., 137
 Pianforini, Massimo, 41, 102n.
 Picasso, Lamberto, 157
 Pietrangeli, Carlo, 133n.
 Pilotto, Camillo, 50n., 147, 148, 169n., 180
 Pineschi, Azeglio e Lamberto, 29
 Piovani, Pina, 34, 49n.
 Pirandello, Luigi, 53, 55, 58, 60, 64-66, 69, 77n., 79n., 80n., 97, 125, 126, 138, 143, 145, 168n., 169n., 183
 Pirandello, Stefano, 65
 Pistagnesi, Patrizia, 135n.
 Pittaluga, Stefano, 30, 31, 39, 44, 48n.
 Pizzetti, Ildebrando, 29, 108, 110
 Poggioli, Ferdinando Maria, 153
 Pola, Isa, 134n., 161, 163, 171n., 187
 Pratella, Balilla Francesco, 89, 113, 115, 128,

- 133n., 135n.
 Previtali, Fernando, 105, 109
 Prieberg, Fred K., 112, 113, 133n., 136n.
 Prono, Franco, 172n.
 Puccini, Mario, 183
 Pudovkin, Vsevolod, 59, 78n.

 Quaglietti, Lorenzo, 78n.
 Quaresima, Leonardo, 21, 80n., 134n., 135n., 168n.
 Quargnolo, Mario, 48n., 50n., 78n., 132n.
 Quattrocchi, Raoul, 50n.

 Redi, Riccardo, 48n.
 Renoir, Jean, 55
 Riesenfeld, Hugo, 50n.
 Righelli, Gennaro, 30, 38, 46, 89, 191, 193, 194, 195, 196, 229
 Riva, Mario, 181
 Rizzoli, Angelo, 154, 188, 190, 201n., 210, 215
 Robbe-Grillet, Alain, 23n.
 Robson, May, 180
 Rocca, Enrico, 53, 69, 71, 80n., 93, 95, 102n., 139, 142, 151, 168n., 170n., 214, 216, 230n., 231n.
 Rocca, Gino, 72, 101n., 165
 Roma, Enrico, 78n., 79n., 101n., 183, 184, 200n., 201n.
 Romano, Carlo, 180, 191, 201n.
 Roncoroni, Carlo, 48n.
 Rondolino, Gianni, 77n., 132n., 136n.
 Roosevelt, Franklin D., 137, 140, 210
 Ropas, Marie Claire, 23n.
 Rossellini, Renzo, 108
 Rossini, Gioacchino, 112, 232n.
 Rota, Nino, 105, 108, 110-111, 112, 131, 132n., 133n.
 Ruffini, Alessandro, 102n., 181
 Russolo, Luigi, 83, 84, 88-89, 94, 96, 97, 101n., 113, 114, 115, 124, 130, 136n.
 Rustichelli, Carlo, 109
 Ruttman, Walter, XI, XII, 11, 34, 80n., 96, 118-125, 126, 128, 134n., 135n., 222

 Sabatello, Dario, 180
 Sacchi, Filippo, 54, 77n., 78n., 182, 189, 200n., 201n., 231n.
 Sainati, Augusto, 132n.
 Salvini, Sandro, 180
 Sampieri, G.V., 169n.
 Sassoli, Pietro, 105, 109, 112

 Savinio, Alberto, 231n.
 Savio, Francesco, 201n., 216, 231n.
 Schaeffer, Pierre, 6, 18, 23n., 107, 113, 122, 132n.
 Schafer, Robert Murray, 15-16, 24n., 87, 103n.
 Schell, Maria, 196
 Schipa, Tito, XIII
 Schirato, Franco, 179, 180
 Schneider, Magda, 171n.
 Scola, Ettore, 140
 Scotto, Giovanna, 42, 180
 Serafin, Tullio, 232n.
 Serena, Gustavo, 63
 Serra, Luisika, 103n.
 Serres, Michel, 22n.
 Serretta, Enrico, 102n.
 Setti, Guglielmina, 201n.
 Settimelli, Emilio, 101n., 136n.
 Severini, Gino, 136n.
 Shearer, Norma, 42, 43, 180
 Silverman, Kaja, 170n.
 Simonelli, Giorgio, 101n., 134n.
 Smith, Aubrey, 181
 Smith, Bruce R., 5, 22n., 100, 103n.
 Sofia, Vinicio, 168n.
 Solaroli, Libero, 117, 133n., 135n., 151, 170n.
 Soldati, Mario, 125, 169n.
 Sommi Picenardi, G., 95, 101n.
 Sordi, Alberto, 167, 181
 Sorelli, Vincenzo, 179
 Sorlin, Pierre, 21, 206, 230n.
 Spada, Marcello, 133n.
 Staiger, Janet, 23n.
 Standing, Guy, 181
 Steiner, Elio, 50n.
 Stief, Egon, 149, 169n.
 Swanson, Gloria, 43
 Szendy, Peter, 152, 170n.

 Tamburlani, 102n.
 Tassone, Aldo, 230n.
 Telesio, Giovanni, 168n.
 Thayaht, Ernesto, 101n.
 Thiele, Wilhelm, 171n.
 Thompson, Kristin, 23n., 25n., 169n.
 Tinterri, Alessandro, 79n., 135n., 168n., 199n.
 Tiziano (Tiziano Vecelli), 153
 Toeplitz, Ludovico, 48n.
 Tofano, Sergio, 43, 89, 94, 110, 113, 137, 161, 163, 171n., 187
 Tomei, Fausto, 224, 231n., 232n.

- Tone, Franchot, 180, 181
 Toscanini, Arturo, 130
 Trentino, Vittorio, 45, 54
 Troncone, Roberto, 159
 Trotta, Nicoletta, 103n.
 Truax, Barry, 24n., 99, 103n.
 Truffaut, François, 158, 191, 201n., 204, 230n.
 Tutino ing., 91

 Uccello, Paolo, 77n., 199n.

 Valenti, Osvaldo, 161
 Valentini, Paola, IX-XIII, 22n., 49n.
 Valli, Alida, 161
 Varèse, Edgar, 130
 Verdone, Mario, 77n., 80n., 103n.
 Veretti, Antonio, 108
 Vernet, Marc, 135n.
 Vertov, Dziga, 101n.

 Vichi, Laura, 199n.
 Vidor, King, 48n.
 Villa, Roberto, 148, 169n., 196
 Visconti, Luchino, 196
 Viviani, Raffaele, 86
 Von Sternberg, Joseph, 78n.
 Vugliano, Mario, 91

 Weill, Kurt, 112-113, 118, 134n.
 Welles, Orson, 101n., 102n., 158, 204
 Wilder, Billy, 166
 Wolf, Friedrich, 101n.

 Zagarrìo, Vito, 135n.
 Zambuto, Mauro, 181
 Zavattini, Cesare, 45, 72, 73, 98, 99, 103n.,
 143-144, 168n., 214, 230n.
 Zoppetti, Cesare, 171n.
 Zumthor, Paul, 170n.

INDICE DEI FILM

- 1860 (Alessandro Blasetti, 1934), 167
 2001: *Odissea nello spazio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), 26n.
- Accadde una notte* (*I Happened one Night*, Frank Capra, 1934), 42, 181
Acciaio (Walter Ruttmann, 1933), XII, 11, 34, 46, 65, 88, 96, 97, 108, 118-125, 126-128, 134n., 135n., 227
Aldebaran (Alessandro Blasetti, 1935), 109, 198
A me la libertà (*A Nous la liberté*, René Clair, 1931), 180
American Beauty (*id.*, Sam Mendes, 1999), 166
Amo te sola (Mario Mattoli, 1935), 109, 161
Angelo azzurro, L' (*Der Blaue Engel*, Joseph von Sternberg, 1930), 78n.
Anna Christie (*id.*, Clarence Brown, 1930), 62
Antonio di Padova, il santo dei miracoli (Giulio Anatamoro, 1931), 50n.
Arca di Noè, L' (*Noah's Ark*, Michael Curtiz, 1928), 78n.
Assedio dell'Alcazar, L' (Augusto Genina, 1940), 149
Aurora (*Sunrise: A Song of Two Humans*, Friedrich W. Murnau, 1927), 50n.
- Bellissima* (Luchino Visconti, 1951), 230n.
Ben Hur (*id.*, Fred Niblo, 1925), 50n.
Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (t. I. Berlino. La sinfonia della grande città, Walter Ruttmann, 1927), 120, 134n.
- Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), 29, 38, 48n., 62, 108
Caccia tragica (Giuseppe De Santis, 1947), 230n.
Cantando sotto la pioggia (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952), 194
- Cantante di jazz, Il* (*The Jazz Singer*, Alan Crossland, 1927), 3-4, 30, 60-61, 78n., 168n., 171n.
Cantante pazzo, Il (*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928), 78n.
Canzone dell'amore, La (Gennaro Righelli, 1930), XII, 30, 31, 38-41, 45, 46, 50n., 51n., 54, 64, 65, 77n., 79n., 89-90, 97, 109, 112, 154
Cappello a tre punte, Il (Mario Camerini, 1935), 48n.
Cardinale Lambertini, Il (Parsifal Bassi, 1934), 30
Casablanca (*id.*, Michael Curtiz, 1942), 147
Caso Haller, Il (Alessandro Blasetti, 1933), 201n.
Cavalleria (Alessandro Blasetti, 1936), 108
Compagnia dei matti, La (Mario Almirante, 1928), 36
Contessa di Parma, La (Alessandro Blasetti, 1937), 110
- Damigella di Bard, La* (Mario Mattoli, 1936), 108
Danza di Venere, La (*Dancing Lady*, Robert Z. Leonard, 1933), 180
Darò un milione (Mario Camerini, 1935), 11, 47, 99, 140-146, 149, 168n., 186, 194, 203, 210, 211-215, 230n.
Deutscher Rundfunk (t. I. Radio tedesca, Walter Ruttmann, 1928), 121
Dolcevita, La (Federico Fellini, 1960), 196
Don Bosco (Goffredo Alessandrini, 1935), 108
Dottor Antonio, Il (Enrico Guazzoni, 1937), 198
Due cuori felici (Baldassarre Negroni, 1932), 161, 171n.
- Ecco la radio!* (Giacomo Gentilomo, 1940), 44,

- 51n., 165, 180, 203, 207, 215-229, 231-232n.
- Enrico Caruso, leggenda di una voce* (Giacomo Gentilomo, 1951), 229
- Eredità dello zio Buonanima, L'* (Amleto Palermi, 1934), 109
- Fenestra che lucive* (Roberto Troncone, 1914 e 1925), 159
- Figaro e la sua gran giornata* (Mario Camerini, 1931), XII, 109
- Finalmente parlo!* (Ugo Gracci, 1921), 29
- Follia della metropoli, La* (*American Madness*, Frank Capra, 1932), 169n.
- Follie di Broadway* (*Broadway Melody of 1936*, Roy Del Ruth), 160, 171n., 231n.
- Gerusalemme liberata, La* (Enrico Guazzoni, 1918), 37, 63
- Giornata particolare, Una* (Ettore Scola, 1977), 140
- Grande appello, Il* (Mario Camerini, 1936), 11, 46, 146-149, 169n., 207
- Grande parata, La* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925), 48n.
- Grandi magazzini* (Mario Camerini, 1939), 110
- Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), 230n.
- Lancieri del Bengala, I* (*The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935), 181, 200n.
- Lichtspiel Opus 1* (Walter Ruttmann, 1921), 134n.
- Luciano Serra Pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), 149, 212
- Luci della città* (*City Lights*, Charlie Chaplin, 1931), 78n.
- Maestrina, La* (Guido Brignone, 1933), 110
- Marcantonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913), 37
- Maschera e il volto, La* (Augusto Genina, 1919), 102n.
- Mata Hari* (*id.*, George Fitzmaurice, 1931), 181
- Melodie der Welt* (t. I. Melodia del mondo, Walter Ruttmann, 1929/30), 120
- Messalina* (Enrico Guazzoni, 1923), 62
- Milione, Il* (*Le million*, René Clair, 1931), 103n.
- Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939), 46, 154, 161, 165, 207, 227, 232n.
- M il mostro di Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1930), 26n., 169n.
- Napoli che canta* (Mario Almirante, 1928), X, 37
- Napule...e niente cchiù!...* (Eugenio Perego, 1928), 32-37, 49n., 50n.
- Nerone* (Alessandro Blasetti, 1930), 137
- Nibelunghi, I* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), 50n.
- Non ti conosco più* (Nunzio Malasomma 1936), 161
- Non ti scordar di me* (Augusto Genina, 1935), 87, 165, 208
- Notti bianche, Le* (Luchino Visconti,), 196
- O la borsa o la vita* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1933), 11, 47, 83, 89, 94-96, 102n., 113, 205, 229
- Orgoglio degli Amberson, L'* (*The Magnificent Amberson*, Orson Welles, 1942), 204
- O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1945), 229
- Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), 230n.
- Paradiso* (Guido Brignone, 1932), XII
- Patastrac* (Gennaro Righelli, 1931), 109
- Pergolesi* (Guido Brignone, 1932), 180
- Promessi sposi, I* (Mario Bonnard, 1922), 37, 62
- Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), 158, 204
- Quo Vadis?* (Gabriellino D'Annunzio, 1924), 38
- Radio Italiana. Anno XV* (produzione LUCE, 1936), 51n.
- Ramona* (*id.*, Edwin Carewe, 1928), 48n.
- Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1915), 108
- Re burlone* (Enrico Guazzoni, 1935), 180
- Resurrectio* (Alessandro Blasetti, 1931), XII, 39-41, 51n., 89-90, 110, 112
- Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949), 109
- Rotaie* (Mario Camerini, 1929-1931), 37, 40, 50n., 90
- Rubacuori* (Guido Brignone, 1931), 46, 47, 93, 109, 146, 149-150, 164-165, 169-170n.
- Scarpe al sole* (Marco Elter, 1935), 108

- Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), 108
- Seconda B* (Goffredo Alessandrini, 1934), 48n.
- Segretaria privata, La* (Goffredo Alessandrini, 1931), 11, 46, 57, 77n., 79n., 86, 89, 93, 161, 162-163, 164, 165, 171n., 180
- Signor Max, Il* (Mario Camerini, 1936), 108, 194
- Signora di tutti, La* (Max Ophuls, 1934), 11, 46, 47, 109, 153-159, 166, 170n., 186, 187-191, 194, 200-201n., 203, 207-210, 214
- Sole* (Alessandro Blasetti, 1929), 108
- Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948), 110
- T'amerò sempre* (Mario Camerini, 1933), 47
- Tavola dei poveri, La* (Alessandro Blasetti, 1932), 86, 93, 137, 167
- Telefonista, La* (Nunzio Malasomma, 1932), 46, 47, 161, 163-164, 171n., 186-187
- Tempo massimo* (Mario Mattoli, 1934), 137, 161, 165
- Tenebre* (Guido Brignone, 1934), 201n.
- Teresa Confalonieri* (Guido Brignone, 1934), 48n.
- Terra madre* (Alessandro Blasetti, 1931), 109
- Testamento del dottor Mabuse, Il* (*Das Testament der Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933), 169n.
- Treno popolare* (Raffaello Matarazzo, 1933), 48n., 90, 97, 110, 111, 112, 131, 133n.
- Trenta secondi d'amore* (Mario Bonnard, 1936), 44, 109, 180, 207
- Tre uomini in frack* (Mario Bonnard, 1932), XIII
- Trovatore, Il* (1908), 29
- Ultima avventura, L'* (Mario Camerini, 1932), 109
- Uomini, che mascalzoni..., Gli* (Mario Camerini, 1932), 46, 87, 89, 93, 127
- Uomo che sorride, L'* (Mario Mattoli, 1936), 44, 47, 63, 165
- Vecchia guardia* (Alessandro Blasetti, 1935), 149, 212
- Vecchia signora, La* (Amleto Palermi, 1932), 30, 109, 180
- Vele ammainate* (Anton Giulio Bragaglia, 1931), 109
- Venere* (Nicola Fausto Neroni, 1932), 30
- Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), 166
- Villafranca* (Giovacchino Forzano, 1934), 30
- Voce lontana, La* (Guido Brignone, 1933), 187
- Voce senza volto, La* (Gennaro Righelli, 1939), 46, 47, 191-196, 201n.
- Weekend* (*id.*, Walter Ruttmann, 1930), XI, 120-121, 125, 134n.
- Zazà* (Renato Castellani, 1942), 110