



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E SPETTACOLO

FEDERICO FELLINI NEL CONTESTO RADIOFONICO
EIAR (1940-1943)

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo

Dottoranda: Miriam Petrini

Matricola: 1619508

Tutor: Professor Andrea Minuz

INDICE

INTRODUZIONE

FONTI E DEFINIZIONI

CAPITOLO I

1. PREMESSA.

1.1 Alla ricerca di un radioteatro per le grandi masse: un'ironica coincidenza

1.2 LA NASCITA DELLA PROSA RADIOFONICA IN ITALIA

1.2.1 Le prime forme di spettacolo radiofonico in Italia e la genesi della comicità alla radio

1.2.2 Prosa radiofonica - Il radiodramma e poi la radiocommedia

1.2.3 La ricezione critica intorno alle prime forme di radioteatro e varietà radiofonico tra stampa e il dibattito intellettuale di Enzo Ferrieri

1.3. NASCITA DEL VARIETA' RADIOFONICO

1.3.1 Rapporti tra varietà del palcoscenico e varietà radiofonico

1.3.2 Tra varietà e radio-varietà

1.3.3 La rivista teatrale negli anni Trenta: l'esempio *Za bum*

1.3.4 La musica leggera e i rapporti col varietà

1.3.5 Lo spettacolo radiofonico attraverso i programmi per bambini

1.3.6 La serialità radiofonica

1.3.7 Il ruolo della pubblicità

1.4. LA RIVOLUZIONE DI NIZZA E MORBELLI

1.4.1 *I Quattro Moschettieri* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli: il varietà radiofonico conquista il successo di massa e le prime canonizzazioni

1.4.2 Enrico Rocca: canonizzazione del panorama radiofonico in Italia

1.4. AL TEMPO DI FEDERICO FELLINI

1.5.1 Le trasmissioni speciali

1.5.2 Il Grande Referendum a Premi del 1940 e lo spettacolo radiofonico secondo i Littoriali del 1940

1.5.3 – 1940 – Le nuove compagnie di prosa

1.5.4 “Il Terzoglio” – un nuovo varietà radiofonico

1.5.5 L'ibridazione tra varietà radiofonica e radioteatro

1.5.6 Secondo Federico Fellini...

CAPITOLO II

2. L'ARRIVO AL “MARC'AURELIO”

2.1.1 Dalla parte di Federico Fellini

2.1.2 Fellini e le prime esperienze nell'editoria

2.1.3 Dalla parte di Ruggero Maccari

2.2 IL “MARC'AURELIO” E LA RADIO

2.2.1 Il passaggio al sonoro

2.2.2 Umoreisti al microfono

- 2.2.3 Predecessori radiofonici del “Terziglio”
- 2.2.4 *Compito in classe*: un precedente cartaceo del “Terziglio”
- 2.2.5 Le eredità del “Marc’ Aurelio”

2.3 FELLINI E MACCARI DAL “MARC’AURELIO” A LA RADIO

- 2.3.1 Federico Fellini dal “Marc’ Aurelio” alla Radio
- 2.3.2 Rubriche a carattere autobiografico
- 2.3.3 La comparsa del personaggio di Pallina
- 2.3.4 Il tema dell’avanspettacolo
- 2.3.5 Le rubriche surreali
- 2.3.6 Ruggero Maccari dal “Marc’ Aurelio” alla Radio

2.4 VERSO IL SONORO – ALL’EIAR

- 2.4.1 Fellini: ipotesi di un’attività discografica
- 2.4.2 Maccari: ipotesi di un’attività discografica
- 2.4.3 L’arrivo all’Eiar
- 2.4.4 Le scritture radiofoniche di Federico Fellini nel palinsesto Eiar
- 2.4.5 Le scritture radiofoniche di Ruggero Maccari nel palinsesto Eiar

2.5 RUGGERO MACCARI A RADIO BARI: UNA MICROSTORIA

- 2.5.1. Maccari nel palinsesto di Radio Bari
- 2.5.2 La satira politica nelle riviste umoristiche del Dopoguerra
- 2.5.3 Memorie dei tempi all’Eiar in *Una giornata particolare*

2.6 FEDERICO FELLINI E RUGGERO MACCARI NEGLI ANNI

- 2.6.1 Maccari e Fellini nel varietà
- 2.6.2 *Il pallido Amleto, Olè!*
- 2.6.3. Maccari e Fellini, un’ultima *testimonianza*

CAPITOLO III

3.1 LA COMICITÀ SURREALE

- 3.1.1 Panoramica generale sulle scritture principali
- 3.1.2 Le trame e i riferimenti delle scritture principali
- 3.1.3 *L’Avventura di Pisolo*
- 3.1.4 Il personaggio delle vignette va in radio
- 3.1.5 Il canzoniere di *L’avventura di Pisolo*
- 3.1.6 *Città del mondo – Roma*
- 3.1.7 *Notturmo*

3.2. IL TEMA ONIRICO-MALINCONICO

- 3.2.1 Panoramica generale sulle scritture principali
- 3.2.2 Trame e riferimenti delle scritture principali
- 3.2.3 *Una panchina del parco – Nino Taranto – Ometto allo specchio*. Paura di partire o timore di restare?
- 3.2.4 *Vuoi sognare con me?*
- 3.2.5 *Invenzioni*
- 3.2.6 *Invenzioni* - La scoperta del sogno
- 3.2.7 Gheja – La Grande Madre

3.3 FEDERICO FELLINI, L’UTILIZZO DEL SONORO, IL SIMBOLISMO DELLE VOCI

- 3.3.1 La voce come meta-umorismo
- 3.3.2 L'utilizzo del sonoro con funzione narrativa
- 3.3.3 Il sonoro con funzione simbolica, l'esempio di *Di notte le cose parlano*: di voci e di spiriti

3.4 CICO E PALLINA

- 3.4.1 Pallina, la genesi dei personaggi felliniani interpretati da Giulia Masina
- 3.4.2 Pallina in Giulietta

3.5 RIGUARDO ALLO STILE E AL CONTRIBUTO DI RUGGERO MACCARI

- 3.5.1 Tòpoi marcaureliani
- 3.5.2 Comicità cinica surreale
- 3.5.3 Maccari Politico
- 3.5.4 Continuità e scarti tra Fellini e Maccari

ELENCO DEI COPIONI RADIOFONICI RINVENUTI (1940-1943)

APPENDICE ICONOGRAFICA

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Nella primavera del 1940 Federico Fellini è chiamato a lavorare per L'Eiar. La proposta è quella di scrivere una saga radiofonica per bambini sul tema dei Sette nani di Biancaneve, si tratta di un'iniziativa sponsorizzata dalla marca dolciaria Elah. Accettando, egli scriverà la radiorivista insieme a Ruggero Maccari, il suo amico e collega al "Marc'Aurelio". Nasce così una collaborazione di tre anni da cui Fellini produrrà più di cinquanta scritture radiofoniche, ventisei delle quali firmate in coppia con Maccari. Delle trasmissioni originali di queste scritture non rimane più alcuna traccia sonora. Rimangono tuttavia i copioni radiofonici conservati presso l'Archivio della Siae, presso l'Archivio Centrale di Stato e, in minima parte, presso l'archivio privato della famiglia di Ruggero Maccari. La Rai, erede dell'Eiar, non annovera alcun copione.

È tuttavia tramite la Rai che questi copioni vengono riscoperti. Trasmesse nell'etere, oscurate dalla fama cinematografica del regista, le scritture radiofoniche che Fellini produsse al tempo della guerra si perdono infatti nella memoria. Nella metà degli anni Novanta sono riscoperte e riportate alla luce da Paquito del Bosco, un funzionario Rai incaricato di curare un documentario sulle interviste del regista Federico Fellini, morto nel 1993 da pochi anni¹. Del Bosco raccontava di averne trovato traccia sui palinsesti di "Radiocorriere" ed aver poi consultato i dattiloscritti originali presso gli archivi SIAE. Egli aveva così potuto leggere "una mole di materiali che delineano una carriera assolutamente incredibile, e per la giovanissima età che Fellini aveva allora, e perché ci danno uno spaccato di una radiofonia di un'altra epoca"².

A seguito della riscoperta di Del Bosco, si diffonde entusiasmo per le sceneggiature radiofoniche di Federico Fellini. Idalberto Fei, anch'egli operante in Rai, ne reimposta la regia e ne trasmette alcune tra il 1999 e il 2001³. Le scritture radiofoniche arrivano perfino all'estero:

¹ Del Bosco produrrà una trilogia di documentari dedicati alla memoria di Federico Fellini: "Federico Fellini - un autoritratto ritrovato" (2000), "Fellini racconta: Diario di un film"(1983) e "Fellini racconta: Passeggiate nella memoria"(2000), prodotti da RaiTeche.

² P. Del Bosco in "Fellini alla radio", Radio Città del Capo, puntata 1 *Di notte le cose parlano*, 2005. Lo speciale radiofonico della storica radio locale Bolognese unisce alcune riproposizioni delle scritture radiofoniche di Federico Fellini al commento di esperti in ogni puntata. A seguito della chiusura di Radio Città del Capo, la trasmissione è ora ascoltabile e a disposizione per il download presso radiodrammi.it <https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/> (ultimo ascolto febbraio 2026).

³ Le sceneggiature radiofoniche riadattate, curate e trasmesse da Idalberto Fei sono *Vuoi sognare con me?*,

sempre su iniziativa di Fei, alcune di esse sono tradotte e riprodotte per la radio ungherese, altre sono riadattate per il palcoscenico in occasione dello Stratford Festival in Canada nel 2002⁴.

Di particolare rilevanza è poi lo speciale radiofonico *Fellini alla radio* di Radio Città del Capo del 2006, che dai copioni ricava sei trasmissioni. Per l'occasione ogni puntata è preceduta dal commento di un critico o personaggio dello spettacolo: ne prendono parte lo stesso Paquito Del Bosco, Vincenzo Mollica, Elio Pandolfi, gli studiosi Roy Menarini e Paola Valentini⁵. Nel 2020 in occasione del centenario di Federico Fellini altre cinque sceneggiature sono messe in onda per iniziativa dell'associazione culturale Fonderia Mercury del conduttore radiofonico Sergio Ferrentino, trasmette poi per RSI, Radio Svizzera Italiana. Sempre per il centenario è trasmessa in streaming una sceneggiatura in occasione del convegno internazionale *Fellini, l'Italia, Il cinema / Fellini, Italy, Cinema* organizzato da "La Sapienza" e "University of Toronto".

Oltre ai riadattamenti ne vengono curate anche alcune pubblicazioni: tre di esse sono in *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale* di Pietro Cavallo⁶. Un'altra scrittura è pubblicata nel 2005 per la rivista "Fellini Amarcord"⁷.

Aldilà del temporaneo entusiasmo mostrato dai media, tuttavia la critica accademica si è scarsamente interrogata sull'effettivo ruolo di tali scritture all'interno del contesto storico e culturale da cui derivano e non sono state comparate in modo approfondito con la carriera artistica dell'autore. In questa prospettiva, appare fondamentale solo un'occasione: il convegno *Federico Fellini autore di testi. Dal "Marc'Aurelio" a Luci del varietà (1939-1950)*⁸ tenutosi a Bologna il 29 e 30 ottobre 1998. È la prima volta che in un contesto accademico, l'Università Alma Mater di Bologna, le radioscritture sono portate all'attenzione della critica, della

La rivista sotto il tovagliolo, Fuori programma n. 7, La canzonetta, Il viaggio ideale. Per la regia di *Fuori programma n. 7* vince il Prix Italia 1999. Nel cast della sua regia vi sono attori quali Paolo Poli, Sandra Milo, Gisella Sofio e Riccardo Garrone. Le puntate, sono trasmesse su Rai Radio3 attualmente non disponibili online sulle piattaforme digitali Rai, sono tuttavia disponibili presso l'archivio Multimediale Rai.

⁴ L'adattamento per la Magyar Rádó di Budapest è curato da Fei e il drammaturgo ungherese Magyar Rádó in collaborazione con l'Istituto Culturale Italiano in Ungheria, cfr: Zsigmond, P. (2006). I radiodrammi del giovane Fellini in "Nuova Corvina. Rivista di italianistica", (pp. 90-94). Istituto Italiano di Cultura, Budapest. HU-ISSN-1218-9472. L'adattamento per lo Stratford Festival è riportato sul sito di recensioni teatrali Stage Door: https://www.stage-door.com/Theatre/2002/Entries/2002/8/18_Bevreavd_of_Light_The_Fellini_Radio_Plays.html (ultima consultazione, febbraio 2026).

⁵ Si rimanda a nota n. 2.

⁶ Pietro Cavallo *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale* Roma, Bulzoni, 1994.

⁷ "Fellini Amarcord", rivista della Fondazione Federico Fellini, v 3-4, 2005, pp. 99-127.

⁸ Dal convegno sono stati tratti gli atti Massimiliano Filippini, Vittorio Ferorelli (a cura di) *Federico Fellini autore di testi*, Bologna, Quaderni IBC, 1999.

Fondazione Federico Fellini e degli studenti dell'Ateneo. All'attività radiofonica di Federico Fellini è dedicato un intero panel: gli interventi di Luciano Villevieille Bideri addetto agli archivi Siae, di Patrizia Ferrara archivista del Fondo di censura fascista Leopoldo Zurlo dell'Archivio di Stato e – ancora - di Paquito del Bosco sono tuttora linee guida fondamentali per affrontare la contestualizzazione e l'analisi delle scritture radiofoniche di Federico Fellini. Al convegno è presente anche Tullio Kezich, molto colpito dalle relazioni in merito al Fellini radiofonico egli ne trarrà buona parte delle informazioni per la stesura del capitolo *Nasce un drammaturgo*, all'interno della sua notevole biografia *Federico Fellini, la vita e i film* - completamento di un lavoro biografico precedentemente intrapreso⁹. Kezich riporta una disamina attenta e funzionale delle principali sceneggiature per l'Eiar, tuttavia egli si limita a riportarne le trame, con accennati richiami ai riferimenti di queste nella futura carriera cinematografica di Federico Fellini.

Due studi propedeutici alla presente tesi sono stati pubblicati rispettivamente nel 2021 presso la rivista accademica "L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes" e nel 2024 su "Ultracorpi – Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo", rivista scientifica dell'Università di Verona¹⁰.

Dati questi riferimenti, non vi sono altre analisi critiche rilevanti sulle sceneggiature, né nell'ambito degli studi su Federico Fellini, né nell'ambito degli studi sulla radiofonia italiana.

Nel corso del tempo la critica di Federico Fellini si è concentrata su diversi aspetti. Vi è la branca biografica, votata a restituire dettagliatamente la vita di un regista cinematografico fin troppo spesso ricordato per essere un bugiardo¹¹. Vi è poi l'ampia critica che ne analizza la carriera cinematografica, nata sin da quando l'autore è ancora in vita: in questa, i film di Fellini sono scandagliati dettagliatamente, ne sono riproposte le analisi e sono posti in comparazione con la letteratura e con l'opera completa dell'autore. Dei film di Fellini sono esaminati poi i retroscena, gli aneddoti, i rapporti con la critica intellettuale e la stampa¹². I suoi film sono

⁹ Prima edizione Tullio Kezich *Federico Fellini*, Milano, Feltrinelli, 1987 poi riedita e completata nel tempo in altre edizioni. (Nel corso di questo studio ci rifaremo all'edizione Feltrinelli, 2007).

¹⁰ Ci permettiamo di menzionarne i titoli: Miriam Petrini *Federico Fellini all'Eiar (1940-1943). Tra l'evoluzione del radioteatro e la nascita del «felliniano»*, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" 1/2021, pp. 57-72, doi: 10.17397/101278 e M. Petrini, *Fellini e l'origine della fantasia: dal fumetto alla radio, immagini e voci che prendono vita* in "Ultracorpi - Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo", vol. 2, 2024, pp. 76-101, ISSN 2975-2604.

¹¹ Qui in particolare la prima biografia è Angelo Solmi *Storia di Federico Fellini Milano*, Rizzoli, 1962, il testo di memorie guidato dallo stesso Fellini di Charlotte Chandler I, Federico Fellini [prima edizione I, Fellini, New York Random House Value, 1995]. Il lavoro più completo è la già menzionata biografia di T. Kezich.

¹² Con la partecipazione dello stesso Fellini si fa riferimento a Giovanni Grazzini (a cura di) *Fellini, intervista sul cinema*. Bari, Laterza, 1983; ma di certo anche allo stesso F. Fellini in *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.

analizzati anche sulle base delle sceneggiature e delle relazioni con gli sceneggiatori che in prima persona sono autori di alcuni studi in merito¹³. Sulle innumerevoli suggestioni della cinematografia felliniana sono sorti poi moltissimi studi intorno alla componente onirica e trascendentale sviluppata sulla scia dell'interesse del regista stesso per il mondo dei sogni. Fondamentale per questi studi *Il Libro dei sogni* di Federico Fellini, uscito postumo per volontà dello stesso regista e per un complesso lavoro di edizione¹⁴. Intorno alla fine degli anni Novanta sorgono poi molti studi sul rapporto del regista con l'apparato grafico del fumetto e del disegno, su iniziativa del giornalista Vincenzo Mollica¹⁵. Da quest'ultima branca di studi sorge anche interesse nell'analizzare l'attività del regista come vignettista e autore al "Marc'Aurelio", attività coeva alla collaborazione radiofonica che pure continua ad essere considerata ancillare

Per quanto riguarda la critica sui film, esterna al regista i principali saggi accademici si situano però negli anni Novanta, alla morte del riminese. Vi sono gli studi di Peter Bondanella confluiti in *Il cinema di Federico Fellini* Bologna Guaraldi, 1994 [ed. originale P. Bondanella *The cinema of Federico Fellini* Princeton, Princeton University Press, 1992] anch'essi accompagnati da una prefazione del regista. Un lungo percorso critico sul cinema di Federico Fellini è poi quello di Frank Burke da cui se ne deriva una disamina approfondita, spesso attenta anche ad aspetti laterali del cinema di Fellini e un corpus di studi piuttosto completo: i principali contributi critici di Burke sono F. Burke *Fellini's films: from postwar to postmodern*, Detroit, Twayne, 1999 e il più recente F. Burke *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*, Intellect LTD, 2020. In Italia la critica accademica sul Fellini cinematografico ha un importante contributo in Mario Verdone *Federico Fellini* Milano, Editrice Il Castoro, 1994. Vi è il contributo Claudio G. Fava, Aldo Viganò *I Film di Federico Fellini* Roma, Gremese Editore, 1987 che entra nei dettagli e nei retroscena dei film. Sio film e ovviamente il rapporto con la sceneggiatura si incentra il contributo di il più recente contributo di Aldo Tassone *23½* Bologna, Cineteca di Bologna, 2020 applica invece la più inedita prospettiva di rileggere il cinema di Federico Fellini agli occhi della critica e della stampa a questi coeva.

¹³ Si menziona il precorritore contributo di Brunello Rondi *Il cinema di Fellini*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1965: lungi dall'essere una prospettiva oggettiva sul cinema di Fellini, Rondi riporta alle sue esperienze personali con l'artista-, apre ufficialmente a un percorso di indagine critica settoriale sull'autore. Su una scia simile il lavoro di Bernardino Zapponi *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 1995. Ma il testo critico spartiacque per l'analisi di Fellini e i confronti con la sceneggiatura è quello di Federico Pacchioni *Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

¹⁴ F. Fellini *Il libro dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2007 e poi riedito negli anni con aggiunta di contributi e analisi da parte di curatori, stimatori del mondo dello spettacolo e fellinologi. In vista dell'uscita de *Il libro dei sogni* è organizzato del 2007 il convegno *Federico Fellini il libro dei miei sogni* preseduto da Tullio Kezich in cui confluiscono o sono menzionati gli intellettuali che più hanno analizzato la visione onirica del regista: Oreste del Buono che con l'esperimento "Dolce Vita" pubblica dal 1987 una serie di fumetti d'autore a cui Fellini stesso contribuisce in un numero. Vi sono poi Sam Stourdézé che cura edizioni che studiano l'immaginario di Fellini in rapporto al sogno e alla fantasia come le mostre *Fellini: La grande parade* (2009), *Fellini dall'Italia alla Luna* (2010). Tra sogno e fantasia anche lo studio di Ivan Pintor e Gino Frezza *La strada di Fellini. Sogni, segnaletti, grafi, immagini e modernità del cinema* Napoli, Liguori, 2012. Sul Fellini onirico si segnala anche il recente documentario *Fellini degli spiriti* (2020) a cui prendono parte numerosi cineasti e fellinologi. Sul cinema e il sogno si segnala di particolare interesse e precorritore l'analisi in Andrea Zanzotto *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, Venezia, Marsilio, 2011 in cui sono raccolti saggi che il poeta aveva raccolto negli anni intorno all'immaginario fantastico di Fellini.

¹⁵ Mollica infatti cura le pubblicazioni dei film "cartacei" di Fellini e Milo Manara *Viaggio a Tulum* (1991) e *Il viaggio di G. Mastorna* (1995) per le Edizioni del Grifo, fondazione della quale il giornalista ha modo di interrogare Fellini sul fumetto tra i quali *Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000. Altri studi sono Ottavio Ciro Zanetti *Tre passi nel genio. Fellini tra fumetto, circo e varietà*, Venezia, Marsilio, 2018. Si rimanda a Pintor-Frezza nota precedente.

alla principale attività di umorista satirico¹⁶. Una successiva linea di studi analizza poi Fellini nell'implicito messaggio politico e culturale della sua opera, reinserendone la carriera al contesto storico¹⁷. In occasione del centenario di Federico Fellini, in ultimo, nel 2020 hanno luce molte pubblicazioni, eventi, convegni e speciali documentaristici e televisivi a questi dedicati. In prossimità della celebrazione sorgono allora nuove risorse per la critica quali volumi di taglio enciclopedico o monografico che per temi o per cronologia tentano di offrire ampie panoramiche sull'opera omnia del regista.

Eppure, anche in esse l'attività radiofonica risulta un elemento laterale¹⁸.

Opere che riflettono su Fellini e il sonoro come *Voci del varietà. Federico delle voci*¹⁹ a cura di Tatti Sanguineti o il più recente saggio di Gaia Malnati *The Megaphone Ran Out of Battery. The Invitation of Fellini's voices in Federico Fellini Centenary Essays* si concentrano sul rapporto tra Fellini e l'utilizzo del sonoro nel cinema, ma non ne menzionano la domestichezza con l'utilizzo del sonoro acquisita a partire dai tempi dell'Eiar. Ad oggi non esiste una trattazione esclusivamente dedicata alla carriera radiofonica di Federico Fellini.

Vi è un altro dettaglio che spesso viene dimenticato nel menzionare le scritture radiofoniche di Federico Fellini: Ruggero Maccari.

Egli contribuì a circa la metà di esse, ma soprattutto fu al tempo un punto di riferimento per il riminese nell'inserirsi come autore nel mondo dello spettacolo. Se si parla di Fellini alla radio,

¹⁶ Su Fellini al "Marc'Aurelio" Lamberto Antonelli e Gabriele Paolini Attalo e Fellini al 'Marc'Aurelio', Roma, Napoleone, 1995 e F. Fellini *Racconti umoristici* a cura di Claudio Carabba, Torino, Einaudi, 2004 che ne riportano alcune rubriche. Un percorso più critico quello di Angelo Olivieri *L'Imperatore in platea*, Bari: Edizioni Dedalo, 1986. Al tema è dedicato il recente studio di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini al «Marc'Aurelio» un reticolo intermediale tra scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*, eCampus University, 2024, di cui si lascia riferimento iris <https://hdl.handle.net/11389/67719>. Ultima visualizzazione febbraio 2026. Si segnalano i documentari di Francesca Reggiani e Fabiana De Bellis *L'imperatore di carta*, 2015 e di Ettore Scola *Che strano chiamarsi Federico*, 2013.

¹⁷ Ad aprirne le prospettive prevalentemente Andrea Minuz *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico* Catanzaro, Rubettino, 2011. Goffredo Fofi, Piergiorgio Giacchè, Emiliano Morreale, Gianni Volpe *L'Italia secondo Fellini*, Roma, e/o, 2019. Marco Bertozzi *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio, 2021.

¹⁸ Ci si riferisce sostanzialmente ai volumi di E. Giacobelli *TuttoFellini*, Roma, Gremese, 2019 che seppur è provvisto della voce 'Radio' non aggiunge informazioni rispetto a Kezich. Tra i volumi di saggistica per il centenario vi è anche Oscar Iarussi *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico*, Bologna, Il Mulino, 2020; Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (a cura di), UK, Wiley-Blackwell, 2020 e nel 2025 Marco Malvestio, Jessica Whitehead, Alberto Zambenedetti, *Federico Fellini Centenary Essays* Toronto, university of Toronto Press, 2025.

Di rilevante valore seppur lacunoso in merito alle scritture radiofoniche di Fellini è necessario segnalare la guida bibliografica a cura di Marco Bertozzi *BiblioFellini*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia; Fondazione Federico Fellini, 2002-2004. In tre volumi.

¹⁹ Tatti Sanguineti; Geraldo di Cola *Voci del varietà. Fellini delle voci*, Bologna, Fondazione Federico Fellini, 1992. Gaia Malnati *The Megaphone Ran Out of Battery. The Invitation of Fellini's voices in Federico Fellini Centenary Essays* si rimanda alla nota precedente.

Maccari a volte non viene menzionato o, se pure viene menzionato, non se ne ricava il contributo effettivo. Ciò è dato da una parte perché le scritture radiofoniche maggiormente riportate in ambito di studi sono quelle scritte dal solo Federico Fellini, dall'altra perché di Ruggero Maccari è complicato desumerne le peculiarità autoriali. Sceneggiatore di più di un centinaio di film, tra i fondatori della commedia italiana, Maccari non scrisse mai individualmente per il cinema e svolse la sua lunga e prolifica carriera lontano dai riflettori. Su Ruggero Maccari esiste attualmente un solo studio interamente dedicato: *Ruggero Maccari. Commedia italiana e Teatro di rivista*, saggio di Gian Maria Zanier ricavato da una tesi di laurea. Zanier esplora Maccari nel contesto dello spettacolo di rivista per compararlo poi ad alcuni dei film da questi sceneggiati²⁰. Aldilà di questo contributo non vi è molto altro: un approfondimento nel fascicolo *XII Premio Flaiano* del 1985 a seguito della sua vittoria del premio o testi che ne menzionano attività extra-cinematografiche quali *Radio Bari nella Resistenza italiana*, saggi di storia locale sulla Resistenza a Bari – a cui Maccari prende parte. Vi sono poi tracce delle sue attività nel teatro di rivista in Francesco Mottola *Il teatro di varietà, dalla Belle époque agli anni Sessanta ed oltre, in Italia*²¹. In questi testi, tuttavia, l'attività artistica di Ruggero Maccari è segnalata, ma non vi sono riportate sue scritture né approfondimenti dedicati.

L'autorialità di Maccari si dovrà perciò ricercare nelle sue scritture presso testate satiriche: a partire dal "Marc'Aurelio" nel 1939 e poi presso testate di stampo anticlericale risalenti al Dopoguerra, nello specifico del "Don Basilio" e de "Il Pollo" – di cui egli è direttore. L'archivio privato della sua famiglia, che detiene materiali conservati dallo sceneggiatore nel corso degli anni, è allora una fonte primaria per ricostruirne la carriera.

Questo studio intende essere la prima trattazione interamente dedicata al contributo di Federico Fellini all'interno del contesto Eiar. Data la ricchezza del panorama culturale in cui il futuro sceneggiatore confluì, data la delicata fase di rinnovamento del linguaggio mediale italiano del tempo – che vedrà poi il suo apice nel Dopoguerra-, la trattazione sulle scritture radiofoniche terrà sempre conto del contesto storico e dei ricchi e innovativi sviluppi intermediali di questo. Il seguente studio si dedica infatti a Fellini *nella* radio tenendo conto

²⁰ Gian Maria Zanier *Ruggero Maccari. Commedia italiana e Teatro di rivista*. Alessandria, Falsopiano, 2003.

²¹ *XII Premio Flaiano*, supplemento a "Oggi e Domani", Pescara, luglio 1985; Vito Antonio Leuzzi e Lucia Schinzano in *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2018; Francesco Mottola *Il teatro di varietà, dalla Belle époque agli anni Sessanta ed oltre*, in Italia, Milano, Nuove edizioni culturali, 1995.

del vario e – quantomai – etereo panorama radiofonico del tempo. Se ne desumeranno linguaggi comuni, tópoi tematici e interscambi relazionali che influenzeranno profondamente la carriera cinematografica sia di Federico Fellini che di Ruggero Maccari.

Lo studio si divide in tre capitoli che inquadrano l'attività radiofonica di Federico Fellini con Ruggero Maccari in un focus che va ad ogni capitolo restringendosi: il contesto - gli autori - i testi; cioè la radio - Federico Fellini e Ruggero Maccari - le scritture radiofoniche.

I CAPITOLO – IL CONTESTO

Il primo capitolo è incentrato sullo sviluppo del varietà radiofonico in Italia attraverso un metodo storico che ne delinea sommariamente gli sviluppi: dalla fondazione dell'Ente fino al periodo in cui Federico Fellini e Ruggero Maccari ne prendono parte, cioè fino all'Armistizio del 1943.

Il varietà radiofonico è composto da uno scambio intermediale complesso a cui partecipano la musica, il teatro, lo spettacolo di varietà e la stampa. È un macro-sistema, un contenitore di contenuti leggeri dal ritmo incalzante e dai confini indefiniti, ibridi e variabili, in stretto dialogo con le altre forme di spettacolo mediale.

L'evoluzione del varietà radiofonico ha origine nei primi anni della radiofonia, quando la prosa radiofonica dipendeva ancora da basi letterarie e teatrali e il varietà radiofonico consisteva solo in un insieme di trasmissioni musicali. In questa primordiale fase nascono e si sviluppano diverse forme di intrattenimento per l'etere che nel tempo acquisiscono denominazioni e canonizzazioni – vi sono ad esempio le trasmissioni musicali, le radioscene, le radoriviste. A questi nuovi sottogeneri contribuiscono spesso giovani, come Federico Fellini e Ruggero Maccari, che ne determinano il successo tra gli ascoltatori. Sono gli stessi giovani della generazione che rinnoverà il cinema italiano e darà poi vita alla televisione.

Se è vero che questo rinnovamento di linguaggio, dentro e fuori il contesto radiofonico, non è estraneo alle strategie propagandistiche del Regime fascista, è tuttavia importante valorizzarne le peculiarità e gli esiti artistici nella loro autonomia. Non si può infatti leggere la nascita e lo sviluppo dell'intrattenimento radiofonico solo in vista della propaganda politica del Regime Fascista, tanto più perché essa ne ha spesso trascurato il valore²².

²² Sono molti gli studi che rileggono la letteratura del Ventennio sulla base delle strategie politiche del partito fascista, in merito al cinema e ai massmedia ad esempio *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945* di Ben-Ghiat, Ruth, California, University of California Press, 2001. Per quanto riguarda la radio, l'esempio principale è Antonio

Inserendo il capitolo in un percorso di studi, sono fondamentali le opere che riflettono su cosa sia l'intrattenimento radiofonico leggero. La drammaturgia radiofonica italiana vede la sua prima preziosa trattazione nel testo del 1938 di Enrico Rocca *Panorama dell'arte radiofonica*, che ha il merito per la prima volta di distinguere e trarre caratteri generali dei generi radiofonici del tempo²³. Rocca dà inoltre molto valore alla radio ed è il primo a definire il genere della radiorivista a cui afferiscono molte delle scritture di Fellini e Maccari. Segue molti anni dopo il testo di Franco Malatini *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979* del 1981²⁴. In tempi più recenti, nuovi approfondimenti sorgono dal lavoro di Rodolfo Sacchettini a partire da *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione* del 2011 e nelle sue pubblicazioni successive²⁵. Attualmente Sacchettini è il principale riferimento in merito allo studio del radioteatro e della prosa radiofonica in Italia. Un buon contributo alla trattazione del varietà radiofonico – incentrato sull'apparato musicale in esso – si prospetta nello studio di Roberto Berlini *La canzone invisibile. La radio di Riccardo Morbelli e il Trio Lescano 1933-1943* in corso di pubblicazione²⁶. Tali studi sono stati fondanti per il nostro, per comprendere la drammaturgia e il varietà radiofonico in Italia.

Papa *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida Editori 1978. All'aspetto politico si richiamano anche gli studi di Franco Monteleone in *La radio italiana nel periodo fascista: studio e documenti* del 1976, Venezia, Marsilio, 1976. Il testo è poi quasi interamente confluito in *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992 [prima edizione].

Maggior attenzione all'aspetto dell'intrattenimento quello di Franco Monteleone, Peppino Ortoleva (a cura di) *La Radio Storia di sessant'anni 1924/1984*, Torino, Eri, 1984. Peppino Ortoleva, Barbara Scaramucci *Enciclopedia della Radio*, Milano, Garzanti, 2003. Di recente pubblicazione, sul solco - e non solo – del centenario della nascita della radiofonica in Italia vi sono poi le trattazioni di Andrea Sangiovanni *Radiodays* Bologna, il Mulino, 2024 e Tiziano Bonini; Marta Perrotta *La radio in Italia. Storia industria e linguaggi* Roma, Carocci, 2024. Compendi preziosi per l'approccio allo studio della radiofonica italiana e completi nel restituirne la complessità e la varietà. Ognuno di questi studi imprescindibili forniscono una completa panoramica sulla storia della radio, ma nell'ampiezza delle loro analisi non entrano nel merito delle peculiarità specifiche del macro-genere, riconducendo nella maggior parte dei casi la trattazione della prosa leggera al più generico contesto del radioteatro che tuttavia, nella produzione e secondo la critica del tempo si distingue ampiamente dal varietà. Sul varietà si menziona la rilevanza del testo di Umberto Simonetta *Morir dal ridere: Testi comici radiofonici e televisivi dal 1945 a oggi*, Milano, Bompiani, 1973 che, pur non essendo è un testo accademico, ha il valore di raccogliere numerose scritture afferenti al varietà radiofonico in un corpus dedicato alla drammaturgia radiofonica: ne riconduce quindi la trattazione ai testi.

²³ E. Rocca *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.

²⁴ Franco Malatini *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979* del 1981, Torino, Eri, 1981.

²⁵ Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Firenze, Titivillus, 2011. Studio proseguito dallo stesso poi in R. Sacchettini *Scrittori alla radio Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018.

²⁶ R. Berlini, *La canzone invisibile. La radio di Riccardo Morbelli e il Trio Lescano 1933-1943*, Anthology Digital Publishing, (in corso di pubblicazione). Roberto Berlini ci ha fornito informazioni sul suo studio nonché preziosi materiali per comprendere i rapporti, esistenti e rilevanti tra Federico Fellini e Riccardo Morbelli.

Ma gli studi che ci hanno fornito gli strumenti metodologici principali per cercare di comprendere lo scambio intermediale degli anni Trenta sono quelli di Gianni Isola, Goffredo Fofi e Paola Valentini. In *Abbassa la tua radio per favore...* Isola ha delineato lo sviluppo dell'intrattenimento a partire dal consumo di massa e dalla ricezione di esso nella stampa generalista e nei risultati ai vari Referendum che l'Eiar bandiva per conoscere i gusti dei propri ascoltatori²⁷. Il suo è uno studio sulla radiofonia che riparte dal basso e che avvicina alla comprensione di come il varietà radiofonico abbia avuto successo. Anni dopo, Goffredo Fofi, nel saggio *Le voci dell'epoca* in *La Radio storia di Sessant'anni in Italia* si sofferma sui nomi e sui contributi di quegli artisti e autori che operano al tempo nel varietà radiofonico²⁸; fornendocene dettagli. Paola Valentini, in *Presenze sonore*, inserisce l'analisi delle peculiarità del mezzo radiofonico – e del contributo di esso – nel passaggio del cinema dal muto al sonoro²⁹: il suo studio è perciò fondamentale per comprendere l'influenza della radiofonia sui mass-media del Primo Dopoguerra e per cercarne le tracce anche sulla stampa satirica e nell'avanspettacolo a cui Fellini e Maccari contemporaneamente partecipano.

Per tracciare il varietà radiofonico e il contesto base di Fellini e Maccari alla radio, questa tesi individua cinque elementi – e motivi – fondamentali dell'evoluzione e del successo del varietà: la formazione di prime compagnie di prosa per la radio; l'apporto di autori e attori provenienti dal varietà del palcoscenico; l'influenza dei programmi radio per bambini; il contributo delle sponsorizzazioni pubblicitarie da parte di ditte private.

Premesse queste che non solo daranno vita al primo successo di massa della radiofonia italiana, ovvero la saga radiofonica *I quattro moschettieri* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, ma che forniranno la base per la prima scrittura radiofonica di Federico Fellini e Ruggero Maccari: *L'avventura di Pisolo*.

II CAPITOLO – GLI AUTORI

Il secondo capitolo racconta le vicende che portano Federico Fellini e Ruggero Maccari individualmente al “Marc’Aurelio” poi, insieme, in radio. Si è scelto in questa dinamica di non porre in secondo piano la figura di Ruggero Maccari poiché, oltre ad essere poco studiata dalla critica, l'analisi del suo percorso storico e di scrittura fornisce degli elementi essenziali alla

²⁷ Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista* Venezia, La Nuova Italia, 1990.

²⁸ Goffredo Fofi, *Le voci dell'epoca* in AA.VV *La Radio storia di Sessant'anni in Italia*, Torino, Eri, 1984.

²⁹ P. Valentini *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.

rilettura di tutte le scritture radiofoniche di Federico Fellini, anche quelle che egli scrisse individualmente.

Fellini e Maccari attingono infatti a un bagaglio culturale, comico e sentimentale comune che è parte integrante del contesto umoristico in cui operano. Il secondo capitolo infatti, oltre a soffermarsi sui due autori, offre una rilettura del linguaggio satirico del “Marc’Aurelio” soffermandosi sullo specifico dei rapporti che la testata assume verso la radiofonia. Il rapporto tra radio e “Marc’Aurelio” infatti, non si esaurisce nelle varie rubriche satiriche che esso dedica all’Ente radiofonico, ma prosegue nel contributo che i suoi autori, oltre a Federico Fellini e Ruggero Maccari, offrono allo sviluppo del varietà radiofonico nello stesso momento in cui su carta ne deridono i risultati. È un meta-umorismo che essi sviluppano tanto su carta che in radio. Si restituisce perciò un estratto del complesso di relazioni intermediali tra riviste satiriche e radiofonia, cinema e spettacolo di varietà che si concretizza nel contesto storico del tempo.

Già gli studi di Fausto Colombo *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta* e gli studi di David Forgacs e Stephen Gundle *Cultura di massa e società italiana 1936-1954* forniscono le premesse per delineare la complessità crossmediale della cultura del Novecento³⁰. Essi forniscono importanti basi culturali per la trattazione di questo secondo capitolo, tanto più perché dedicano analitica attenzione alla radiofonia e ai fenomeni massmediali da essa prodotti.

Tuttavia nel contesto specifico del “Marc’Aurelio” e dell’intrattenimento italiano degli anni Trenta, appare ancor più rilevante il lavoro di Angelo Oliveri *L'imperatore in Platea*³¹, un testo che non ha pretese di critica accademica ma che pure, riportando testimonianze scritte e fonti orali dei protagonisti che lavorarono al “Marc’Aurelio”, chiarisce in dettaglio gli scambi intermediali del tempo.

Il capitolo adotta un approccio storico che parte dallo studio delle fonti scritte, cioè di una prima comparazione tra le scritture al “Marc’Aurelio” e i contenuti delle rubriche radiofoniche degli autori.

³⁰ Fausto Colombo *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta* Milano, Bompiani, 1998. David Forgacs; Stephen Gundle *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.

³¹ Angelo Oliveri *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal «Marc'Aurelio» allo schermo* Bari, Edizioni Dedalo 1993.

III CAPITOLO – LE SCRITTURE

Il terzo capitolo riassume le scritture radiofoniche di Federico Fellini e Ruggero Maccari considerate di maggior rilievo all'interno del contesto storico e culturale a cui esse appartengono e del loro percorso di carriera futuro. Una panoramica generale delle principali strategie narrative e linguistiche darà modo perciò di restituire i principali riferimenti tematici utili alla comprensione di tali scritture. Alcune scritture sono invece analizzate nel dettaglio. Le scritture principali sono perciò suddivise in due macro-temi che spiccano tra i vari proposti dalle sceneggiature. I macro-temi risulteranno infatti quelli più rilevanti nella carriera dei due autori, in particolare di Federico Fellini. Si distinguono perciò scritture a tema comico surreale e a tema onirico malinconico. Una sezione a parte sarà dedicata alle potenzialità di Federico Fellini nell'utilizzo del sonoro da un punto di vista meta-umoristico, narrativo e, in ultimo, simbolico. L'ultima sezione dedicata alla rilettura dei copioni radiofonici di Fellini è incentrata sulla saga radiofonica di Cico e Pallina, il maggiore successo felliniano ai tempi dell'Eiar. In queste sezioni si proporrà un'analisi filologica e comparatistica basata sui copioni inediti, la filmografia degli autori e la bibliografia secondaria dedicata ad essi – principalmente quella afferente all'opera di Federico Fellini. Di Ruggero Maccari si desumerà una primordiale analisi stilistica, derivata dalle analisi di tali scritture in Eiar e la comparazione di esse con le sue scritture individuali presso Radio Bari durante la Resistenza e le testate satiriche a cui collabora.

FONTI E DEFINIZIONI

Per quanto concerne i fondi dove i documenti sono stati rinvenuti, i dattiloscritti provengono prevalentemente dall'Archivio DOR Lirica della SIAE, acquisiti in seguito a un accordo di collaborazione tra l'Università La Sapienza e la Cineteca di Rimini - Biblioteca Gambalunga, siglato a fine 2022. Purtroppo, una parte consistente dei testi, pur risultando regolarmente registrata nei repertori SIAE, non è stata rinvenuta presso il reparto DOR, che ne aveva tracce fino agli anni Novanta ma che ora non ne riscontra più i dattiloscritti.

Fortunatamente molti dei copioni mancanti erano stati precedentemente recuperati da Paquito del Bosco e sono oggi consultabili grazie alle copie fornite dalla Cineteca di Rimini, catalogate genericamente come "SIAE" per l'impossibilità di certificarne l'esatta collocazione attuale nei magazzini. Un altro nucleo fondamentale è costituito dal Fondo Zurlo presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma, che raccoglie i documenti dell'ufficio della censura fascista diretto da Leopoldo Zurlo tra il 1931 e il 1944. Infine, alcuni testi provengono dall'archivio privato degli eredi di Ruggero Maccari, messi gentilmente a disposizione per la consultazione dalla figlia Barbara.

Le scritture radiofoniche di Fellini e Maccari sono denominate secondo tre differenti categorie. Si è scelto di non adottare mai il termine "radiodramma" che, seppure oggi ha diffusione comune e sarebbe adeguato a descrivere alcune delle radioscene di Fellini e Maccari, tuttavia al tempo si riferiva a una prosa radiofonica di derivazione teatrale che non sarebbe mai stata attribuita a giovani autori quali Federico Fellini e Ruggero Maccari. Per lo stesso motivo, si è esclusa anche la definizione "radiocommedia".

La prima categoria è quella dei *programmi musicali*, scritture in cui l'intervento autoriale consiste nel redigere brevi racconti, battute o sketch volti a introdurre o intervallare brani di musica leggera previsti in scaletta.

La seconda categoria è quella della *radiorivista*: termine che ha canonizzazione nelle definizioni di Enrico Rocca (1938). Si considerano tali le scritture in cui la narrazione in prosa è il fulcro dell'opera ma essa viene integrata dalle cosiddette "canzoni sceneggiate" o "canzoni parodiate", ovvero riscritture parodiche di canzoni leggere adattate dagli stessi autori per essere organiche alla trama della scrittura.

La terza categoria è la *radioscena*, dicitura riscontrata nei copioni e nei palinsesti dei fascicoli “Radiocorriere”; si tratta di brevi scritture esclusivamente prosaiche, di durata variabile, che spaziano dal contenuto comico a una più elevata valenza lirica e narrativa.

In totale, per questo studio sono state trovate e analizzate 52 scritture radiofoniche. Secondo il sistema di catalogazione adottato vi sono 26 radioscene, 11 radoriviste e 15 programmi musicali.

CAPITOLO I

PREMESSA

1. Alla ricerca di un radioteatro per le grandi masse: un'ironica coincidenza

Una pagina del quotidiano «La Stampa» del 7 aprile 1934 risulta di particolare interesse per la storia della radio italiana. È la pagina dedicata alle novità e la programmazione radiofonica della settimana a cui il quotidiano torinese era stato tra i primi a dedicare uno spazio apposito. Nella colonna di sinistra, un inserto firmato dal redattore “Auditor” commenta i problemi della prosa radiofonica a seguito della rassegna annuale dell’attività Eiar che era stata pubblicata in “Radiocorriere” la settimana precedente. Nella rassegna l’Eiar aveva tratto tali conclusioni in merito al tema del radioteatro:

Anche questo ramo della nostra attività ha avuto le nostre più assidue cure, ma dobbiamo confessare di non averlo ancora risolto con piena soddisfazione. La difficoltà di accaparrarsi la collaborazione di attori e di attrici di valore che non vogliono rinunciare al palcoscenico e quelle inerenti alle qualità radiogeniche della voce, non sono facilmente superabili¹.

L’autore dell’articolo de «La Stampa» non condivide le opinioni espresse dalla direzione dell’Ente: attribuire il fallimento del radioteatro alla sola mancanza di attori non è accettabile, la prosa radiofonica deve trovare un linguaggio che possa sì mettere in risalto le capacità artistiche degli attori, ma adattarsi a un pubblico di massa.

Come se il problema del teatro di prosa della radio fosse, anzitutto, un problema di attori. [...] È ora di finirla con tutte quelle commedie in uno o più atti, che, cacciate via dal teatro, hanno trovato, non si sa perché, o si sa troppo, compiacente asilo al microfono; è ora di finirla con l’avvilire gli attori in un repertorio di filodrammatica di quarto ordine; è ora invece di metter mano alla realizzazione di un teatro *per le grandi masse* [corsivo nostro] secondo il comandamento del Duce, che nessun teatro al mondo può vantare una massa di ascoltatori

¹ Auditor in *Prosa e registrazione*, «La Stampa», sabato 7 aprile 1934, p. 6. Originariamente Anonimo in *Rassegna annuale dell’attività tecnica ed artistica dell’Eiar*, Radiocorriere n. 13, 25 marzo – 1 aprile 1934. P. 7.

quanto la radio, la quale è chiamata per prima ad assolvere questo compito nuovo che il genio di Mussolini ha intuito e assegnato agli autori di teatro del secolo fascista².

L'articolo rispecchia lo stile e la retorica fascista tanto da apparire propagandistico. Dietro allo pseudonimo "Auditor" vi è infatti Santi Savarino, caporedattore del quotidiano e fervente fascista³. Con il richiamo al teatro per «le grandi masse» egli si riferisce all'intervento che Benito Mussolini aveva tenuto presso il Teatro Argentina nel 1933 in occasione del cinquantesimo anniversario della Siae: «Bisogna preparare il teatro di massa, il teatro che possa contenere 15.000 o 20.000 persone»⁴.

Se Mussolini, nello specifico, si riferiva al teatro del palcoscenico e alla costruzione di ampi auditori, Savarino nel 1934 individua proprio nella radio lo strumento più adeguato a diffondere il teatro per le grandi masse⁵. La proposta non era del tutto nuova perché la politica e la critica intellettuale avevano più volte reclamato la necessità di una radio per le masse a partire dal discorso con cui Arnaldo Mussolini, nel 1930, richiamava alle «responsabilità» della radiofonia verso «la diffusione di valori etici e nazionali»⁶:

Essa deve istruire divertendo, ma deve farlo solo con vigile attenzione, sorvegliandosi sempre per non cadere nel dilettantismo, nelle futilità mondane, nello spirito di una vecchia cultura

² Auditor in *Prosa e registrazione*, «La Stampa», sabato 7 aprile 1934, p. 6.

³ Santi Savarino è stato giornalista e redattore capo de "La Stampa" da fine anni Venti a inizio anni Quaranta. Nel 1938 è firmatario del *Manifesto della razza*. Sulla sua campagna presso la stampa in merito alla radio cfr. anche G. Isola *Abbassa la tua radio* pp. 16-20. I suoi articoli su "La Stampa" sono anche firmati Sav.

⁴ Cfr. Forges Davanzati Roberto, *Mussolini parla agli scrittori*. In: Nuova Antologia 68 (1933), pp. 187–193. Citato da A. Papa *op.cit.* vol 1, p. 120. Cfr. S. Lentini *La fabbrica del consenso. Il contributo dell'arte negli anni del regime fascista* in «Annali della facoltà di Scienze della formazione Università degli studi di Catania», 2019 (18), pp. 49-65.

⁵ Cfr. Bertoldi Massimo, *Teatro di massa, propaganda e italianizzazione. Il Carro di Tespi in Alto Adige (1930–1943)* fascicolo intitolato *Faschismus an den Grenzen / Il fascismo di confine*, Mezzalira G., Obermair H. (a cura di), in «Storia e Regione» n. 20, 2011. pp. 80-96. Il teatro per le grandi masse fu uno dei temi principali anche del *Convegno Volta per il teatro drammatico*, organizzato dall'Accademia di Italia. Tra i relatori del convegno, drammaturghi di grandi spicco e architetti – i quali, appunto, erano chiamati a trovare soluzioni spaziali per organizzare auditori per accogliere le masse. Il convegno fu un'occasione per parlare della drammaturgia oltreiché riguardo le aspettative della politica su di essa, confrontandola ai nuovi mezzi di massa quali la radio: «SOTTOTEMI 1. Condizioni presenti del teatro di prosa, in confronto con gli altri spettacoli: cinematografi, stadii, opera, radio». Gli atti del convegno sono consultabili anche presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma. Pubblicazione: *Reale Accademia d'Italia. Fondazione Alessandro Volta. Convegno di Lettere. 8-14. Ottobre 1934 – XII. Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII. Parzialmente consultabili anche presso <https://www.studiodiluigipirandello.it/collezione-digitale/convegno-volta-per-il-teatro-drammatico-1934/>, ultima visita: ottobre 2024. Sul Convegno Volta cfr. I. Fried *Culture teatrali negli anni dei totalitarismi. Il Convegno Volta sul teatro drammatico del 1934*, Titivillus, Pisa 2014.

⁶ Arnaldo Mussolini *Il saluto inaugurale* in R. n. 1, 5-11 gennaio 1930, pp. 1-2. Riportato da A. Papa *op.cit. vol 1*, p. 114.

popolareggiante di dubbio gusto. La radio è diventata una cattedra: come tale va considerata, seguita, controllata⁷.

Così nel 1931, l'anno successivo alla dichiarazione, critici e professionisti del settore disquisivano sulle pagine del periodico "Il Convegno" alla ricerca di scritture radioteatrali "tali da colpire la fantasia e il sentimento della massa"⁸. Nel marzo 1934 inoltre era stato fondato l'Ente Radio Rurale che avrebbe operato "affinché [fosse] sentito e compreso tutto il valore della nuova vita nazionale creata e sublimata dal Fascismo"⁹. L'Ente Radio Rurale era stato preposto infatti per aumentare il bacino di utenza radiofonica attraverso la vendita di apparecchi ricevitori a basso costo e l'allestimento di programmi appositi per abitanti delle zone rurali e giovani in età scolare; il pubblico, cioè, considerato più malleabile dalla propaganda fascista. Così, quando nel 1934 Auditor scrive su "La Stampa" di "radioteatro per le grandi masse" il tema era quanto mai all'attenzione delle cronache. Eppure, nonostante i suoi sforzi e le varie politiche di controllo, il fascismo non riuscì mai a realizzare un teatro per le grandi masse e neppure vi riuscì attraverso la prosa radiofonica canonica.

Lo spettacolo radiofonico avrebbe tuttavia raggiunto popolarità di massa di lì a poco, con modalità molto differenti da quelle auspiccate, attraverso un programma d'intrattenimento leggero annunciato proprio accanto all'articolo in cui Auditor vaneggiava un radioteatro per le grandi masse come da «comandamento del Duce»¹⁰.

Al centro della stessa pagina de "La stampa" del 7 aprile 1934, infatti, vi è un articolo intitolato *La radio per i fanciulli – 'I tre moschettieri' al microfono*:

Le mirabolanti avventure saranno come un romanzo radiofonico a puntate settimanali. Naturalmente l'azione rimarrà in sospenso alla fine di ogni puntata. Le intrigate vicende, le losche congiure, i sanguinosi duelli, i truci ammazzamenti sono come perle incastonate nella trama. Re Luigi e Richelieu sono più che mai nemici. Athosse, Porthosse e Aramisse capitanati da D'Artagnanno rivivranno al microfono la loro eroica funzione romantica, che piace ai ragazzi e fa ridere gli adulti¹¹.

⁷ Ibidem.

⁸ E. Ferrieri "Inchiesta sulla radio" in "Il Convegno" n. 6, giugno 1931. Le risposte sono raccolte nel trattato *La radio, forza creativa*, cfr. *La radio! La radio? La radio!*, Greco & Greco editori, Milano 2002 p. 62.

⁹ Dal discorso inaugurale di Arrigo Solmi, sottosegretario all'Educazione Nazionale, riportato il giorno successivo in "La Stampa", 11 marzo 1934, p. 2.

¹⁰ Si veda l'articolo precedente.

¹¹ Nizza Angelo, Morbelli Riccardo, *La radio per i fanciulli – 'I tre moschettieri' al microfono*. In «La Stampa», sabato 7 aprile 1934, p. 6.

Il programma annunciato è *I Quattro Moschettieri* ed è ideato da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, due giovani torinesi che avevano precedentemente avviato le collaborazioni con l'Eiar attraverso la partecipazione all'ora radiofonica dei GUF (Gruppi universitari fascisti), una serie di programmi radiofonici ideata e curata dai gruppi universitari al fine di innovare il linguaggio radiofonico dell'Eiar.

Sono gli stessi Nizza e Morbelli a firmare l'annuncio su "La Stampa" e ad anticipare le caratteristiche principali della loro saga radiofonica: una prosa ritmata e scorrevole, canzoni di musica leggera 'parodiate' - cioè riscritte - per essere adattate alle vicende dei moschettieri, vivaci scambi di battute nei dialoghi, una trama avventurosa e giocosa, l'anticipazione delle vicende tra un episodio e l'altro per aumentarne *la suspense*. A questi elementi si aggiungerà un'estrosa interpretazione da parte degli attori.

I quattro Moschettieri, si vedrà, avrebbero raggiunto quel pubblico di massa tanto invano cercato dal Regime e sarebbero diventati archetipo di quel sottogenere poi definito «radiatorivista»¹², caposaldo del varietà radiofonico e contenitore di molte delle scritture di Federico Fellini in Eiar. Per comprenderne quindi le caratteristiche, l'impatto mediatico e la portata innovativa, se ne dovrà ripercorrere lo sviluppo all'interno del preesistente contesto radiofonico.

Le scritture radiofoniche di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli saranno infatti d'ispirazione per la prima scrittura radiofonica di Federico Fellini e Ruggero Maccari del 1940 e, in generale, per la canonizzazione del varietà radiofonico.

¹² Cfr. Enrico Rocca *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani 1938. Se ne tratterà nei paragrafi successivi.

LA NASCITA DELLA PROSA RADIOFONICA IN ITALIA

1.2.1 Le prime forme di spettacolo radiofonico in Italia

Il 6 ottobre 1924 l'Uri, Unione Radiofonica Italiana, avvia le trasmissioni radiofoniche in Italia a partire dalla stazione di Roma 1-RO situata nel quartiere Prati. La radiofonia italiana consiste, al tempo, nella messa in onda di notizie, conversazioni radiofoniche e concerti di varia natura. Il Regio Decreto Legge n. 655 del 1 maggio 1924, con cui lo Stato concede all'URI il diritto di trasmissione radiofonica, prevede infatti la messa in onda di “concerti musicali, audizioni teatrali, conferenze, prediche, discorsi, lezioni e simili, nonché notizie; queste ultime però sotto garanzie da determinarsi nel decreto di concessione”¹³. Per i primi mesi, le “audizioni teatrali” cui il Regio Decreto Legge fa riferimento sono in realtà trasmissioni musicali eseguite in presa diretta dall'auditorium della stazione di Roma. Qui le orchestre dell'Uri si cimentano sia in brani sinfonici, sia in esecuzioni di brani tratti dal repertorio d'opera o d'operetta¹⁴. Sono poi avviati contatti con i teatri dell'opera per la trasmissione dal vivo dei concerti della stagione. Già nel 1925, nel primo numero di “Radiorario” è attestato l'avvio di accordi tra l'Ente e il teatro Costanzi – il teatro d'Opera di Roma¹⁵ – ma i risultati non danno gli esiti sperati poiché, per mesi, le trasmissioni dai teatri sono annunciate a cadenza saltuaria e in modalità confusa. Solo verso la metà del 1926 gli operatori URI ammettono la fragilità degli accordi che erano stati presi attribuendoli a “ostacoli di natura umana”¹⁶, ovvero alle “inquietudini di proprietari, impresari e artisti”¹⁷ scettici verso il nuovo mezzo tecnologico e preoccupati della “svalutazione economica e morale degli spettacoli”¹⁸. A queste preoccupazioni “Radiorario” risponde con ironia: “avete mai pensato che la pubblicazione delle commedie, di brani d'opera, o comunque, dei lavori sia musicali che letterari nei periodici potesse trattenere in casa gli eventuali spettatori? Non è un'idea assurda? Applicatela, dunque alla radiotelefonìa”¹⁹. Ma l'ironia non nasconde amarezza verso rapporti iniziati sotto la nube di conflittualità e diffidenza, secondo i quali la radio poteva essere vista come una forma di concorrenza allo spettacolo dal vivo. Ad ogni modo, di lì a poco le conflittualità sembrano risolversi e da fine

¹³ Cfr. R. Decreto legge 1 maggio 1924 n. 655, Art. 2.

¹⁴ “Radiorario” n. 20, 1926 presenta nelle prime pagine un elenco delle opere – sinfoniche o liriche – delle conferenze e dei programmi che erano stati trasmessi dall'URI tra 1925 e 1926. pp. 1-4.

¹⁵ “L'Unione Radiofonica Italiana ha ben avviato accordi con l'Impresa ‘Costanzi’ di Roma per la trasmissione delle opere che vengono rappresentate dal detto teatro” da *Radiorario* n. 1, 18 gennaio 1925, p. 3.

¹⁶ G.B.A. *Radiofonia e teatro* in “R”. n. 52, 25 dicembre 1926 p. 19. La prima ammissione della fragilità degli accordi è in An. *Ciò che è vero*, R. n. 20 1926 pp.1-4.

¹⁷ G.B.A. *Radiofonia e teatro* in “R”. n. 52, 25 dicembre 1926 p. 19.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

1926 le trasmissioni sono avviate a cadenza regolare dal Teatro Lirico di Milano e dai teatri Eliseo e Adriano di Roma²⁰.

Non si sperimenta ancora il teatro di prosa se non per alcuni tentativi trasmessi dagli auditori della stazione di Roma e risalenti anch'essi alla metà del 1926. Sono tentativi sporadici e male annunciati tra le pagine di "Radiorario" che si limitano a segnalarli con la generica indicazione di "commedia" e a indicare l'opera di prosa da cui traggono spunto. Alle volte sono indicati anche i nomi del personale che vi prende parte: non sono attori professionisti ma speaker Uri – tra di loro figura Maria Luisa Boncompagni, una delle prime e più note annunciatrici della radio italiana²¹. Non vi sono ulteriori indicazioni: se ne deduce quindi il disinteresse per l'iniziativa da parte delle alte cariche dell'Ente stesso.

Ad ogni modo a fine 1926 la rendicontazione annuale dell'attività URI è occasione per la dirigenza di esasperare l'impatto della radiofonia in Italia, è vantato ad esempio: "uno stato di servizio da fare andare superba qualunque istituzione congenere od affine"²². Toni smisurati dal momento che nel 1926 il servizio radiofonico italiano è ancora inadeguato agli standard di molte stazioni estere, lungi dall'essere popolare e privo di una tradizione di prosa.

È vero tuttavia che proprio nel 1926 sono fatti nuovi tentativi di spettacolo che si sarebbero poi sviluppati sia nella prosa canonica che nel il varietà, in uno sviluppo in parallelo e in intersezione.

Oltre agli esperimenti dell'improvvisata compagnia di prosa della stazione di Roma, è sempre nel 1926 che lo scrittore futurista Luciano Folgore è al microfono con un programma inedito, dall'indicativo titolo *Parodie*²³. Ancora nel 1926 vi è l'esordio radiofonico di Ettore Petrolini

²⁰ Cfr. *La trasmissione dai teatri* in "Radiorario". n. 43, 23 ottobre 1926, p. 4. Anche "Radiorario" n. 49 p. 7, 1926 - e fascicoli a seguire. Sui rapporti tra teatri di prosa e radioteatro chiare sintesi anche in anche F. Monteleone *op.cit.* pp. 67-70; G. Isola *op. cit.* pp. 52-58. Papa *op. cit.* pp. 37-38.

²¹ Cfr. *I nostri programmi* del 26 aprile 1926 stazione di Roma, in "Radiorario" n. 17, 1926 p. 19. Una prima rappresentazione sonora è in onda il 26 aprile 1926, con la trasmissione di *Una partita a scacchi* del drammaturgo Giuseppe Giacosa di cui l'annunciatrice storica Maria Luisa Boncompagni interpreta la protagonista Jolanda. La settimana seguente, la stessa formazione mette in onda la commedia *Scellerata* dello scrittore Gerolamo Rovetta, altra opera di prosa in un atto. Ulteriori commedie proseguiranno lungo tutto l'anno. Sulla natura dello spettacolo cfr. il testo in G. Rovetta *Scellerata! Commedia in un atto. Collera cieca! Commedia in due atti* in Teatro italiano contemporaneo n. 72, Milano, Libreria Editrice, 1882. La messa in onda è segnata in R. n. 12, 1926 p. 26.

²² A.P. *Ancora Pro Dromo... nostra* in R. n. 51 dal 19 al 26 dicembre 1926, p. 3. Per comprendere meglio i toni altisonanti utilizzati dalla dirigenza URI si noti il proseguo dell'articolo "Ma non noi insuperbiremo per questo: viceversa, sapendo che dobbiamo continuamente evolvere, cambiare modificare, migliorare, perseguiremo arditamente e tenacemente per la nostra via, mirando sempre più in alto".

²³ Purtroppo del programma non si sa molto altro. La prima attestazione è nei programmi della stazione di Roma in data 19 aprile 1926. È in R. n. 16 dal 19 al 25 aprile p. 20. Il dato è riportato anche in A. Papa *Storia politica della radio in Italia*.

Si consideri inoltre la ricca produzione radiofonica umoristica di Folgore per radio, il quale sarà negli anni successivi impegnato a scrivere scene umoristiche anche in programmi condivisi con Federico Fellini.

che porta al microfono la sua celebre parodia *Maria Stuarda* presso la stazione di Milano²⁴: è forse la prima volta in Italia che un grande artista del varietà del palcoscenico presta la sua voce ai microfoni.

I tre esempi del 1926 sorgono quindi da differenti basi culturali. La compagnia di prosa di Roma si basa sulla commedia del teatro canonico di prosa. Luciano Folgore porta al microfono un umorismo basato sul testo scritto con approccio attinente a quello che sarà poi di Federico Fellini e dà via a una forma radiofonica poi denominata “conferenza umoristica”²⁵. In ultimo, Petrolini avvia la tradizione di artisti di varietà da palcoscenico ai microfoni dell’Eiar.

È importante da ciò notare che queste differenti genesi, che sul palcoscenico si traducono in esiti e tradizioni di spettacolo differenti, in radio si intrecciano. Nell’etere, l’assenza di contatto diretto con il pubblico e l’assenza del visivo trasportano le varie forme d’intrattenimento e la mista formazione delle maestranze dello spettacolo a confluire tra loro, in simili forme d’intrattenimento, i cui i confini tra la prosa radioteatrale e lo spettacolo leggero non sono sempre ben delineati.

1.2.2 Prosa radiofonica - Il radiodramma e poi la radiocommedia

Nel settembre dello stesso 1926, è inoltre lanciato il bando di concorso per la scrittura di un “radio-dramma”. Si tratta di un nuovo genere, un’inedita e apposita forma di teatro radiofonico che è già in voga in Europa e negli Stati Uniti, ma non è mai stata sperimentata in Italia²⁶. Nel bando sono date indicazioni sulla scrittura:

Questo non dovrà durare più di 25 minuti; personaggi pochi, prontamente caratterizzabili. Gli autori dovranno cercare di rendere l’ora e l’ambiente con rumori imitativi, battute di dialogo ed altri accorgimenti; così che non sia sentito il difetto della mimica e della visione. Nel soggetto, non deve esservi niente di politico o di immorale²⁷.

²⁴ L’iniziativa è segnalata da A. Papa in *Storia politica della radio in Italia* p. 32 e F. Monteloene *Storia della radio e della televisione in Italia* p. 35. Non risulta però nel palinsesto in “*Radiorario*”.

²⁵ *Il bel programma* in R. n. 47, 22-29 novembre 1930, p. 3.

²⁶ Sulla storia del radiodramma nel panorama anglosassone si veda P. Lewis *Radio Drama* London-New York, Prentice Hall Press, 1981. Sul radiodramma in Europa: John Drakakis, *British Radio Drama* Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Hans-Jürgen Krug *Kleine Geschichte des Hörspiels*, Herbert von Halem Verlag (2020, terza edizione). Sulla storia del radiodramma nel sud e est Europa H. Hargitai *History of Audio Drama in Central, Eastern, and Southern Europe*, Budapest, ELTE Eötvös Loránd University, 2025. Un accenno ai primi radiodrammi anche in Sacchetti *op. cit.* p. 18.

²⁷ *Due concorsi della U.R.I. = 2.500 lire di premi* in “R” n. 38, 18 settembre 1926 p. 1.

Le caratteristiche del radiodramma risultano quindi inquadrare secondo le esigenze del bando. Non è definito il rapporto di originalità o il legame che esso debba o possa avere con opere teatrali o letterarie preesistenti ma, la specificità della richiesta di un'opera di pochi personaggi e che metta in risalto ambienti sonori di sottofondo, lascia intendere la predilizione per testi inediti, appositamente realizzati per la radio. I primi risultati del concorso sono pubblicati in "Radiorario" a inizio 1927: sono considerati idonei ventotto titoli di cui tre sarebbero stati selezionati per essere recitati ai microfoni delle stazioni di Roma, di Milano e di Napoli²⁸.

I tre vincitori risultano oggi sconosciuti, e neppure abbiamo certezza che le tre opere finaliste siano state realmente messe in onda, poiché non vi sono testimonianze. Tuttavia, ancor prima della finalizzazione del concorso, l'ente radiofonico lancia l'iniziativa di eseguire un radiodramma preliminare "come preludio e prova alla trasmissione dei radiodrammi"²⁹. Si tratta della realizzazione di un racconto di Mario Vugliano, scrittore e drammaturgo, non a caso uno dei giurati del concorso³⁰. Il 18 gennaio 1927 viene perciò realizzato e trasmesso dalla stazione di Milano il suo *Venerdì 13*, un racconto a tema orrorifico ambientato in una cascina rurale, in un contesto che ben si adattava alle suggestioni del sonoro. *Venerdì 13* è considerato il primo radiodramma italiano³¹. L'esperimento sembra essere accolto con entusiasmo, "Radiorario" pubblica infatti alcuni dei commenti di apprezzamento che gli ascoltatori avevano inviato alla redazione. Tra questi si legge che *Venerdì 13* aveva ottenuto l'effetto desiderato di suggestionare, al punto da averle spaventate, alcune ascoltatrici che colgono ora l'occasione di richiedere per il futuro un radiodramma "meno terrificante"³².

Il commento offre la possibilità di riflettere sul termine "radiodramma" a cui, in questa fase, viene riconosciuto un senso lato, estraneo alle divisioni tra "dramma" o "commedia".

²⁸ Cfr. *I nostri concorsi: 51 canzoni – 28 radiodrammi* in R. del 1 gennaio 1927, p. 1. Il vincitore finale sarebbe stato eletto dagli ascoltatori per un premio di 2000 lire

²⁹ Vedi M. Vugliano *Dalla pellicola acustica alla letteratura radiofonica* in "R" n. 18, dal 2 al 9 maggio 1926 p. 1. Per approfondimenti su M. Vugliano cfr. Sacchetti *op. cit.* pp. 17-24.

³⁰ *Ibidem*. Vugliano infatti già collaborava con l'URI e con "Radiorario" attraverso conversazioni e rubriche in cui più volte aveva introdotto il tema della prosa radiofonica.

³¹ Cfr. anche Malatini Franco *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, p. 20. Torino, edizioni Eri, 1981. Con più dettaglio Sacchetti Rodolfo *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Edizioni Titivillus, Pisa, 2011. P. 21. La trasmissione è effettivamente annunciata come "radiodramma in un atto" nel palinsesto della settimana di R. n. 3 dal 16 al 23 gennaio 1927. Tuttavia nelle pagine riservate all'informazione, *Radiorario* non tratta l'argomento. Se ne troveranno indicazioni in R. n. 5 "Il primo esperimento di teatro radiofonico" pp. 3-5.

³² An. *Il primo esperimento di teatro radiofonico* in R. n. 5, 30 gennaio – 6 febbraio 1927. p. 1.

La parola ‘dramma’ va qui intesa nell’antico suo significato greco di ‘rappresentazione’ e non già in quello moderno e corrente di azione violenta e lacrimogena. Dunque si preparino le sensibili ascoltatrici a sentire anche un radiodramma... allegro. Anzi alleghissimo³³.

Nel 1927 nasce in Italia la prosa radiofonica e la definizione di “radiodramma” sembra oltrepassare la questione del tono, comico o drammatico, per limitarsi a intendere lo spettacolo, inedito o adattato che fosse, ma diretto e interpretato imprescindibilmente per la radio.

Tuttavia, con l’aumento delle stazioni radiofoniche del Paese, degli investimenti dell’Ente e delle ore di trasmissioni, aumenta anche il numero di spettacoli e il panorama della prosa d’intrattenimento radiofonico si complica. Conseguentemente, appaiono nuove terminologie per indicarne le varie forme radioteatrali i fioriscono i dibattiti teorici intorno ad esse.

Le prime stazioni di Roma del 1924 e di Milano del 1925, erano infatti state succedute nel 1926 da una seconda stazione a Roma e dalla stazione di Napoli. Nel 1927 era stata inaugurata una seconda stazione di Milano e erano stati avviati i lavori per le stazioni di Torino e di Genova. Nel 1927 l’URI aveva inoltre cambiato nome in Eiar, Ente Italiano Audizioni Radiofoniche. Nel 1928 è inaugurata la stazione di Bolzano e nel 1930 la stazione a onde corte di Prato Smeraldo, a Roma. Anche “Radiorario” cambia denominazione e a partire dal gennaio del 1930 prende titolo “Radiocorriere”³⁴.

L’apparato radiofonico in Italia è quindi, a inizio anni Trenta, più radicato nel territorio della penisola, sebbene rimanga un intrattenimento elitario a causa degli alti costi degli apparecchi ricevitori. Le varie stazioni non trasmettano ancora, per giunta, a reti unificate: le diverse sedi gestiscono buona parte dei programmi autonomamente, hanno organizzazioni proprie e specifici collaboratori interni.

Scorrendo i fascicoli di “Radiocorriere” tra fine 1929 e inizio 1930 si noteranno infatti approcci differenti anche riguardo la prosa radiofonica. L’approccio delle stazioni romane, sebbene scostante, risulta sperimentale: sono rappresentati radiodrammi tratti dal repertorio di drammaturghi esteri o radiodrammi “nuovissimi”, di inediti italiani³⁵; commedie dialettali o

³³ Ibidem.

³⁴ Per il passaggio dalla denominazione di “Radiorario” in “Radiocorriere” cfr. “R” n. 52, 1929, p. 5. In merito alle nuove stazioni radiofoniche, oltre alle sintesi dei maggiori studi sulla radiofonia in Italia, si segnala una coerente sintesi delle tappe principali dei primi dieci anni di radio ad opera di Gim *Dieci anni di radiofonia italiana*, “La Stampa”, 3 nov 1934 p. 6.

³⁵ È il caso ad esempio di *Imprigionatemi*, per carità “radiodramma nuovissimo in due atti di Nino D’Aspe”, trasmesso dalla stazione di Roma sabato 7 dicembre 1929 nella fascia oraria serale. In “R” n. 49, dal 1 all’ 8

adattamenti di commedie teatrali tratte dal repertorio di drammaturghi minori. Si tratta genericamente di messe in onda di breve durata per il cui allestimento sono chiamati attori a contratto. Risultano però ancora commedie inscenate dall'improvvisata compagnia di funzionari dell'Ente, quella cui già dal 1926 prendeva parte Maria Luisa Boncompagni.

Dalla stazione di Napoli è genericamente allestita una sola trasmissione di prosa settimanale, tratta stavolta dal repertorio canonico dei classici del teatro di prosa e dalla maggiore durata di 3 o 5 atti con adattamento minimo dal copione teatrale a quello radiofonico. Anche la stazione di Genova dà avvio a sporadiche sperimentazioni attraverso la sua compagnia, tra queste vi sono brevi adattamenti del teatro canonico o commedie dialettali³⁶. È importante ricordare, come sottolineato da Antonio Papa in *Storia politica della radio in Italia*, che fino a metà 1929 “solo le stazioni di Genova e Napoli avevano qualcosa che rassomigliasse a una compagnia stabile, le altre stazioni si servivano di professionisti d'occasione”³⁷, oppure, come nel caso dell'improvvisata compagnia di Roma, lasciavano il compito di interpretare la prosa agli speaker fissi dell'Ente.

A fine 1929, nel nord, lo sviluppo della prosa diventa più sistematico. Le maggiori stazioni di Milano e Torino acquisiscono una programmazione più elaborata e spesso unificata, attraverso una messa in onda comune registrata dagli auditorii di una o dell'altra città. A settembre viene annunciata una compagnia di prosa stabile guidata dal direttore artistico Enzo Ferrieri, uomo di radio, figura di riferimento per l'avvio del teatro radiofonico in Italia³⁸. Questo passo sancisce l'inserimento sistematico della prosa all'interno delle programmazioni Eiar³⁹.

La compagnia si sarebbe impegnata a inscenare almeno due commedie teatrali a settimana: si cimenta sia nella riproduzione al microfono di quello che definisce il “repertorio di commedie

dicembre 1929, p. 58. Si consideri anche la commedia *La reginetta* trasmessa nella programmazione serale di sabato 4 gennaio 1930. (in “R”, n. 53, 1929 p. 37). L'autore è Luigi Chiarelli, seppure non si tratta di un radiodramma appositamente scritto, ma di una generica commedia, Luigi Chiarelli è in quegli anni un autore molto versatile nelle trasposizioni tra prosa teatrale e radio.

³⁶ La compagnia della stazione di Genova spaziava in diversi generi, riguardo la prosa un esempio è la trasmissione, il 30 gennaio 1930, della “serata di prosa: ‘O testamento’, tre atti di Castelli, artisti Radio-Stabile di Genova, sezione dialettale”. In “R.” n. 4, 1930, p. 33.

³⁷ A. Papa *Storia politica della radio in Italia* vol. 1, p. 78.

³⁸ L'esordio della “Compagnia stabile di Milano” risale al 20 ottobre 1929 con la commedia *Il curioso accidente* di Carlo Goldoni.

³⁹ Cfr. Antonio Papa *Storia politica della radio in Italia* vol. I, p. 29. Napoli, Guida Editori, 1978. Sul primo concorso Uri, si noti la dissertazione intorno ai risultati riguardanti i radio-drammi in Sacchetti Rodolfo *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Edizioni Titivillus, Pisa, 2011, pp. 17-24.

normali”, per indicare commedie del canone teatrale; sia nel mettere in onda testi appositi ad opera dei “migliori scrittori”⁴⁰ della drammaturgia italiana.

Così il 3 novembre 1929, la compagnia stabile di Milano mette in onda *L’anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, il primo radiodramma italiano su soggetto completamente originale⁴¹.

Con l’aumento della quantità e della qualità delle trasmissioni di prosa nascono perciò nuovi termini per classificarne gli esiti. Si tratta di denominazioni dalle sfumature confuse, il più delle volte utilizzate arbitrariamente o per istinto. Le diciture più frequenti sono quelle di “commedia” o “radiocommedia”, “dramma” o “radiodramma” in base alla loro derivazione – o meno – dal teatro canonico. Il termine “radiodramma” perde allora in suo senso generico, “lagrimogeno” oppure “allegro”, per indicare prevalentemente la prima accezione, in opposizione al termine “radiocommedia” con cui sono indicate le scritture radiofoniche di stampo comico o comunque leggero.

Un’occasione per comprendere l’offerta di diversi generi di intrattenimento e come essi siano percepiti dagli ascoltatori è il Referendum per “Il programma ideale per le giornate festive” lanciato nel luglio 1930. Esso ha lo scopo di comprendere la miglior programmazione che l’Eiar possa offrire nei giorni festivi agli ascoltatori, a partire dalle loro stesse indicazioni⁴².

Come già riportato dagli studi di Gianni Isola, il referendum non ha molto successo perché vi partecipa solo poco più del 4% degli abbonati⁴³. I risultati non sono molto utili all’allestimento del palinsesto domenicale, eppure risultano occasione per i partecipanti di esprimere le loro opinioni sui generi radiofonici: le commedie e delle radiocommedie risultano impopolari, approvate solo dal 28,8% dei partecipanti al referendum, ma ancor più impopolari risultano i drammi e i radiodrammi che ottengono l’approvazione solo del 17,62%⁴⁴. Le opere derivanti direttamente dal repertorio del palcoscenico, quelle trasmesse per intero in tre o cinque atti, sembrano particolarmente invise al pubblico⁴⁵. Difatti, nonostante l’Ente avesse riconosciuto

⁴⁰ *La compagnia drammatica stabile e le radio-informazioni alle stazioni di Milano e Torino* in “R” n. 43, 20 ottobre 1929, p. 1. Tra di essi figurano Luigi Pirandello, Gino Rocca, Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Carlo Veneziani.

⁴¹ An. *Alcuni artisti della compagnia stabile dell’Eiar* in “R” n. 44 dal 27 ottobre al 3 novembre 1929, p. 5 e p. 48.

⁴² Cfr. Anonimo *Un concorso e due referendum* in “Radiocorriere” n. 28, 13-19 luglio 1930, p. 15.

⁴³ Le percentuali sono ricavate da Gianni Isola a partire dal numero delle risposte al sondaggio indicate in “Radiocorriere” n. 33 1930, 16-23 agosto, p. 2-3. Cfr Isola *Abbassa la tua radio, per favore*, pag. 87.

⁴⁴ Calcolo delle percentuali in Gianni Isola in *Abbassa la tua radio, per favore* p. 90 sulla base dei partecipanti al Referendum e dei numeri di voti e preferenze riportati in Radiocorriere n. 33 del 1930, p. 1-3. I numeri delle preferenze al referendum sono riportati anche in F. Monteleone *Storia della radio e della televisione in Italia* e in A. Papa. *Storia politica della radio in Italia* vol. 1.

⁴⁵ “Quanti hanno risposto al Referendum, seppure non manifestino un parere nettamente contrario, esprimono l’opinione che se proprio di commedie e di radio-commedie non si può fare a meno, esse non devono superare il

il bisogno di trovare l'espressione nuova su cui fondare il teatro radiofonico, i drammaturghi selezionati per collaborarvi sono autori già affermati nel panorama teatrale canonico, ma non per questo adatti a scrivere per radio⁴⁶.

Si vedrà che quando anni dopo la drammaturgia radiofonica verrà affidata ad autori emergenti, essi saranno infatti poco considerati dalla critica, dall'attenzione mediatica e nell'organizzazione dei palinsesti. In questa fase, nelle logiche del Regime, la radio deve essere educativa e la prosa radiofonica, laddove è affidata a personaggi giovani e poco noti, non sarà considerata rilevante⁴⁷. L'inchiesta dell'Eiar, quindi, si conclude perciò dichiarando le priorità dell'Ente: "Come conclusione un augurio: che la maggioranza degli ascoltatori si faccia persuasa che la radio deve assolvere anche ad altri compiti, oltre a quelli del semplice diletto, compiti educativi, compiti culturali"⁴⁸.

La visione di una radiofonia votata all'educazione del pubblico piuttosto che all'intrattenimento predominerà il dibattito intellettuale di tutto il Ventennio fascista ma, seppure la politica radiofonica continuerà a schierarsi sul versante dell'educazione – soprattutto a fini di propaganda – non sempre, le scelte della programmazione prenderanno tale direzione⁴⁹. Anzi, l'intrattenimento leggero si stava sviluppando sempre più proprio in quegli anni e con velocità maggiore di quanto si fosse sviluppata la prosa radiofonica.

1.2.3 La ricezione critica intorno alle prime forme di radioteatro e varietà radiofonico tra stampa e il dibattito intellettuale di Enzo Ferrieri.

L'Eiar doveva fare i conti con lo scontento degli ascoltatori e con le critiche della stampa. Se su "Radiocorriere" per riportare i risultati della radiofonia italiana, la dirigenza utilizzava

quarto d'ora: in quindici minuti devono aprirsi e chiudersi. Niente commedie e radio-commedie in più atti!" Michelotti G. *Il bel programma* in "Radiocorriere" n. 33 1930, 16-23 agosto, p. 3.

⁴⁶ Come si legge dai nomi degli autori scelti a collaborare con la compagnia stabile di Milano, in questi primi anni di radiofonia l'Eiar aveva infatti optato per soluzioni di confort in merito al radioteatro, affidandosi a autori prestigiosi ma troppo legati al teatro scenico, non appartenenti quindi a una nuova generazione che, seppure inesperta, avrebbe portato esiti più innovativi alla scrittura radiofonica.

⁴⁷ A tal fine risulta indicativa la risposta di Gigi Michelotti, direttore di "Radiocorriere" a commento dei risultati del referendum del 1930. Egli, con tono sarcastico, addita i problemi dello spettacolo radiofonico non tanto alle responsabilità dell'Eiar quanto piuttosto a lacune intellettive degli ascoltatori: "La verità è che la nostra civiltà meccanica procedendo da conquista a conquista, mentre sembra (e tale è in realtà) moltiplicare le facoltà dell'uomo, tende a rendere meno acuta e fine la nostra sensibilità. Stiamo diventando tutti dei ciechi, dei sordi e si vanno facendo rozzi e il nostro odorato e il nostro gusto e il nostro tatto". Michelotti G. *Il bel programma* in "Radiocorriere" n. 33 1930, 16-23 agosto, p. 3.

⁴⁸ *Il bel programma* in R. n. 47, 22-29 novembre 1930, p. 3.

⁴⁹ Sono molte in quegli anni le affermazioni di giornalisti, intellettuali, funzionari dell'Eiar che scrivono in merito alla necessità che la radio debba avere uno scopo educativo. Esse si trovano su molti numeri di "Radiocorriere" e si rimanda in proposito alle opinioni di Santi Savarino (Auditor) espresse nella sua rubrica dedicata alla radio in "La Stampa", cfr. in "La Stampa", 10 giugno 1933 pag. 5 e paragrafo successivo.

termini altisonanti e ottimistici parlando di “programmi eloquenti”, di “varietà”, “importanza”, “magnificenza”⁵⁰, lo scontento in merito alle iniziative dell’Ente si poteva tuttavia ritrovare sulla stampa esterna alla radio, dove il tema radiofonico è ora affrontato con frequenza sistematica in rubriche apposite. In queste rubriche, nonostante la dittatura fascista rendesse la censura e il controllo della stampa sempre più stringente, non mancano accese polemiche sul radioteatro. A partire dal 14 gennaio 1933, ad esempio, “La Stampa” di Torino dedica una pagina apposita alla “Radio-Stampa” nella pubblicazione del sabato. Vi risultano d’interesse due penne in particolare: “Gim” e “Auditor”, lo stesso Auditor, ovvero Santi Savarino, di cui a inizio capitolo si riporta l’intervento sul desiderio di istituire un “teatro radiofonico per le grandi masse”.

Santi Savarino ha una scrittura affilata, quasi mai indulgente nei confronti delle direttive prese dall’Eiar. Ora si scaglia contro l’incapacità dell’Ente di organizzare una programmazione giornaliera d’interesse per gli ascoltatori⁵¹; ora contro le false promesse di un apparecchio radiofonico popolare che estenda l’ascolto alla massa⁵². Egli tuttavia non prende le parti del popolo allo scopo di una radio che ne rispecchi i gusti, ma anzi è uno dei principali promotori di una radio che possa educare i gusti del pubblico “riaffermando la funzione etica del più moderno mezzo di diffusione del pensiero”⁵³ in contrasto alla “mediocrazia più sconsolante, con la scusa di divertire il pubblico”⁵⁴. La sua idea è quella di un teatro “sublime” grazie alla poesia della parola e per questo educativo. A tal fine sottolinea inoltre che il radioteatro non è adatto alla comicità, che necessita del gesto e del contatto con il pubblico, e perciò lo sforzo di indirizzare la programmazione verso l’intrattenimento leggero rischia di dare troppo spazio alla “vacuità”⁵⁵. La storia ci insegna che le sue intuizioni risulteranno errate.

⁵⁰ Si veda *Augurio di fine d’anno* in Radiocorriere n. 52 del 1930 p.1, con articolo che anticipa l’Annuario Eiar del 1930 sui risultati e i propositi dell’Eiar per quell’annualità e la ventura.

⁵¹ “Come volete che la gente si affezioni alla radio, quando nelle ore in cui le trasmissioni hanno maggior numero di ascoltatori, i programmi sono monotoni, scentrati irritanti?”. Auditor *Necessità di adeguarsi* in “La Stampa”, 14 aprile 1934, p. 6.

⁵² Sull’argomento si veda Auditor *Lo Stato e la Radio*, 9 dicembre 1933, p. 6; *Le loro ragioni e le nostre: diamo la radio al popolo italiano* in “La Stampa”, 16 giugno 1934, p. 6 e il successivo *Contro ogni equivoco* 23 giugno 1934. Sull’argomento cfr. anche le ipotesi di G. Isola pp. 16-20.

⁵³ Auditor *I nostri scopi*, in “La Stampa” 11 novembre 1933 p. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ “C’è troppo in Italia la preoccupazione di non divertire abbastanza che si risolve spesso nel non divertire affatto; c’è troppo il timore di riuscire pesanti come se la vacuità e inutilità di certe trasmissioni non costituissero per se stesse un peso insopportabile”. Auditor, *Il Teatro di prosa e la radio* in “La Stampa”, 10 giugno 1933 pag. 5.

Aldilà delle opinioni in merito al ruolo politico della radio, diventava evidente che questa fosse molto più di un mezzo di comunicazione e che non poteva limitarsi a trasmettere arte e cultura, ma produrla autonomamente, così sempre più spesso si inizia a parlare di “arte radiofonica”. Nel 1930 lo scrittore, giornalista e critico Eugenio Giovannetti intraprende la collaborazione con “Radiocorriere” esponendo tale punto di vista: “Dobbiamo dunque affrettarci ad organizzare la radio come uno fra i più originali e più potenti istituti artistici nazionali. Noi siamo ancora arretrati su questo terreno. La radio è ancora per noi un succedaneo del teatro; dei pigri”⁵⁶.

Su questa stessa riga si basa la prima trattazione organica e unitaria sulla radio: è l’inchiesta lanciata nel 1931 da Enzo Ferrieri *La radio come forza creativa*. Ferrieri era un intellettuale eclettico, molto attivo nel panorama culturale milanese dove operava in prima linea attraverso la rivista di cultura «Il Convegno» da questi fondata nel 1920 e da cui aveva posto le basi per un vero e proprio circolo culturale⁵⁷. In radio era stato proprio lui a curare la regia di *Venerdì 13* e *L’Anello di Teodosio*. Egli sembra perciò la persona adatta per iniziare il dibattito. «La rapida inchiesta» - come egli stesso la definisce⁵⁸ - è un’inchiesta sulle prospettive dell’arte radiofonica, lanciata a una raccolta di intellettuali tramite cui risposte si evince un corpus, un manifesto della radio, un prezioso raccoglitore delle opinioni teoriche sull’argomento.

Ferrieri propone una serie di soluzioni per immaginare *una radio come forza creativa*. Accorgimenti teorici, ma dai fini pratici, in merito a voce, contenuto e stile radiofonico. È alla ricerca di un linguaggio “radiogenico” e una “nuova economia”⁵⁹ del teatro radiofonico. In totale il suo dibattito riceve trentaquattro risposte. Alcuni intellettuali si schierano in ampio contrasto con la radiofonia⁶⁰ ma quasi tutte concordano nell’attribuire al mezzo radiofonico

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ «Il Convegno» era un’iniziativa culturale che si estendeva oltre la pubblicazione del periodico, attraverso incontri fra intellettuali, produzione letteraria e organizzazione di spettacoli teatrali. Ferrieri aveva infatti avviato la casa editrice «Convegno editoriale», un circolo di intellettuali con sede palazzo Gallarati Scotti a Milano, un Piccolo Teatro D’Arte e un Circolo della Cinematografia. Su Ferrieri e «Il Convegno» si consultino gli approfondimenti di Maria Corti in E. Ferrieri *La radio! La radio? La radio!*, Greco & Greco editori, Milano 2002 pp. 23-28. Cfr. anche «Il convegno», in [fondazionemondadori.it https://www.fondazionemondadori.it/rivista/enzo-ferrieri/il-convegno/](https://www.fondazionemondadori.it/rivista/enzo-ferrieri/il-convegno/), ultima visita: settembre 2024.

Delle sue iniziative culturali intorno a *Il Convegno* si trovano testimonianze spesso anche in «Radorario»/«Radiocorriere» per il quale teneva sporadiche rubriche; si veda ad es. l’insero laterale di R. n. 48, 29 novembre – 6 dicembre 1930, p. 5 dal titolo: *La IX stagione del Convegno*. L’insero è di pochi mesi precedente la sua inchiesta *La radio come forza creativa*. Cfr. nota a seguire.

⁵⁸ E. Ferrieri in «Il Convegno», 25 agosto 1931, in Ferrieri (2002), p. 59.

⁵⁹ Ivi p. 40

⁶⁰ Negativa è la risposta di Francesco Malipero che della radio ha una visione catastrofica: “Siamo ridotti agli sgoccioli; il cinematografo ha già compromesso ogni cosa, la radio ha già distrutti l’edizione musicale, tutto è in liquidazione (e si osa ancora parlare di teatro e di dramma musicale!)” (E. Ferrieri p. 61). Oppure vi è l’opinione di Guido Piovene: «le dirò che certi problemi, cinematografo, danze, radiofonia, non m’hanno mai attratto perché l’istinto m’ha sempre avvertito della loro fallacia; fortificandosi poi in decisa avversione quando, passati i primi

grande potenzialità educativa e valore artistico. Ne escono interessanti osservazioni in merito al futuro dei generi d'intrattenimento radiofonico. Ciò che più appare evidente dalle risposte è il sentito bisogno di 'liberare' le definizioni sulla radio da categorie derivanti dal palcoscenico e di riconfigurare i generi radiofonici sulla base delle caratteristiche del mezzo. Tra i pareri notevoli, partecipa al dibattito anche Massimo Bontempelli, che sul momento si limita a congratularsi con Ferrieri "della bella battaglia per questa enorme trasformatrice di civiltà"⁶¹ per dedicarsi con più attenzione sull'argomento solo in scritture future⁶²:

Credo che chiunque parla di radioteatro ammetta come presupposto che esso dovrà inventarsi ex novo una sua forma; cioè dovrà superare al più presto questo primo periodo in cui la radio è ancora succube del teatro, come avvenne del primo cinema. Questa mia speranza la estendo anche alla musica⁶³.

Egli ricorda inoltre la necessità di adattare la scrittura radiofonica ai gusti del pubblico per la possibilità del mezzo di interrompere in qualsiasi momento lo spettacolo: «La grande invenzione non sta nella faccenda delle onde, sta nel giro di bottone. E i radiodrammaturchi dovranno sempre tenerselo dinanzi agli occhi, quel bottone»⁶⁴.

Molto entusiasti dell'inchiesta, ovviamente, sono i futuristi: Filippo Tommaso Marinetti risponderà velocemente a Ferrieri, ma esplicherà meglio le sue opinioni due anni più tardi con il celebre *La Radia. Manifesto futurista dell'ottobre 1933* che, inseritosi nel movimento, passerà alla storia come la più celebre trattazione teorica italiana sulla radiofonia degli esordi, ma che, si nota, è solo parte di un dibattito culturale già avviato, acceso e duraturo⁶⁵.

anni, ho sentito il bisogno di occuparmi *solo di cose serie*» (Ferrieri p. 135). Su questa linea si inserisce anche la riposta del giornalista Alberto Mario Carocci che a Ferrieri confessa di non avere un'opinione sulla radio, in quanto la ritiene "uno dei rumori più sgradevoli che si possano produrre" (Ferrieri p. 85). Si ricordi tuttavia che in Italia, le più ferme posizioni contro il mezzo radiofonico furono inizialmente da parte del cattolicesimo: G. Isola in *Abbassa la tua radio per favore...* ricorda le encicliche di papa Pio XI contro i pericoli morali causati dalla radiofonia in *Lettera enciclica Divini Illius Magistri* 31 dicembre 1929 e *Lettera enciclica Casti Connubii*, 30 dicembre 1930. In Isola *op. cit* pp. 143-168. Sulla radio e il Vaticano al tempo del fascismo cfr. anche R. Perin *La radio del papa. Propaganda e diplomazia nella seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 2017.

⁶¹ Ferrieri p. 69

⁶² Massimo Bontempelli non aveva risposto a Ferrieri nell'immediato, ma avrebbe rielaborato tale risposta anni dopo sulle pagine del periodico "Scenario". *bontempelli: radioteatro*, pp. 26-27 n. 198, 15 novembre 1934, il Dramma. Qui in realtà Bontempelli sceglie di pubblicare lo stesso articolo già in «Scenario» n. 1 p. 3, febbraio 1932.

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Massimo Bontempelli *bontempelli: radioteatro*, pp. 26-27 n. 198, 15 novembre 1934, il Dramma. Qui in realtà Bontempelli sceglie di pubblicare lo stesso articolo già in «Scenario» n. 1 p. 3, febbraio 1932.

⁶⁵ In merito cfr. Fisher Margaret e Fournier-Finocchiaro Laura, *Il nome radia e altri scritti futuristi*, Bologna, Pendragon, 2021.

Insomma, le dissertazioni scaturite dal dibattito di Ferrieri si prestano a teorizzazioni, più o meno strutturate, più o meno pragmatiche, su come la radio, il radioteatro, la musica per radio debbano emanciparsi e divenire confacenti allo strumento. Ne risulta interessante in particolare l'attenzione alla riflessione sul mezzo stesso, su come esso implichi, o debba implicare, la trasformazione di un linguaggio e la derivazione di un messaggio inedito: teorie dei media che sembrano anticipare le fondanti riflessioni mediali sintetizzate nel dopoguerra da teorici quali Marshall McLuhan. Eppure, dal dibattito si deduce una visione ancora teorica e elitaria, che raramente riflette sulle predilizioni dell'audience: la radio si immagina ma non se ne immaginano gli ascoltatori. Viene al più ignorato l'elemento comico e l'intrattenimento leggero fine a sé stesso sulla scia di una tradizionale considerazione educativa, etica – e un po' solenne – della materia artistica.

Solo lo stesso Ferrieri – attento osservatore – riflette concretamente sui toni comici e sull'importanza della 'popolarità': "la commedia per radio non debba essere un componimento squisito per pochi iniziati. Al contrario, per lo straordinario numero di chi la ascolta, deve avere un carattere popolare"⁶⁶. In tale direzione, tra le risposte che egli riceve solo una appare rilevante in merito all'attenzione al comico e alla popolarità, quella di Giovanni Cesari, uno dei redattori de "Il Convegno" che intuisce la necessità, per l'arte radiofonica, di avvicinarsi all'intrattenimento puro attraverso elementi considerabili di stampo popolare:

Mi sembra che al microfono dovrebbe render bene anche un genere strettamente popolare – misto di recitazione e musica, press'a poco del genere sketch o maschere russe – appunto per quel che di fortemente colorito e caratteristico, di intenso, di caricato e di grottesco hanno in esso la recitazione e il canto⁶⁷.

Ci sembra questa la proposta che più si avvicina a quella forma radiofonica che prenderà il nome di radiorivista e che maggiormente piacque al pubblico avvicinandosi paradossalmente a un'idea di radioteatro di massa.

⁶⁶ Ivi p. 43

⁶⁷ Ivi p. 95.

NASCITA DEL VARIETA' RADIOFONICO

1.3.1 Rapporti tra varietà del palcoscenico e varietà radiofonico

Se nel 1931 in così tanti - tra intellettuali, stampa e abbonati - riscontravano problemi nello spettacolo radiofonico, come fu possibile che in poco tempo, nel giro di soli pochi anni, la radio riuscì ad acquisire un'ondata di rinnovamento tale da generare dei fenomeni di ascolto massiccio nel campo dell'intrattenimento? Il risultato si attribuisce soprattutto al rinnovamento del linguaggio di quel macro-genere definibile "varietà radiofonico". In tale direzione alcuni fenomeni risultano fondamentali e saranno approfonditi nei seguenti paragrafi. In primis vi è il supporto di autori e di comici provenienti dal varietà radiofonico o da testate satiriche all'interno dei programmi Eiar.

Affinché questo rapporto di collaborazione si solidifichi nelle dinamiche di programmazione radiofonica, risulta inoltre importante approfondire il contributo che i programmi per bambini prima, e gli investimenti pubblicitari poi, apportarono al varietà radiofonico. Si considereranno in ultimo le urgenze propagandistiche del Regime fascista nel servirsi del varietà radiofonico per consolidare l'ascolto e avvicinarvi il pubblico delle grandi masse. Momenti centrali saranno allora l'istituzione dell'Ente Radio Rurale nel 1934 e delle cosiddette "Trasmissioni speciali" che avevano il compito di diffondere la voce della radio tra il pubblico, spesso in iniziative itineranti in cui i microfoni Eiar erano portati di fronte agli ascoltatori in appositi luoghi e momenti di ritrovo.

È bene però ricordare che in Italia, prima del Secondo Dopoguerra, la radio non ebbe mai la diffusione che pure ebbe in altri Paesi Europei o d'Oltreoceano quali la Germania, il Regno Unito, gli Stati Uniti o il Giappone. Tuttavia è in questi anni che gli ascolti radiofonici aumentano in una proporzione ben maggiore di quanto fosse risultato nel primo decennio di radio in Italia. I seguenti paragrafi sono perciò dedicati al varietà radiofonico.

Ripartendo dai dati del referendum per "Il programma ideale per le giornate festive", si nota che i migliori apprezzamenti sono ottenuti dal "varietà" il quale è richiesto in 4129 risposte, cioè quasi il doppio delle 2272 preferenze ottenute da commedie e radiocommedie, più del doppio delle 1387 preferenze per drammi e radiodrammi. Ulteriormente, si ritiene interessante considerare il dato delle "conferenze umoristiche" che ottiene 4724 preferenze. Alle conferenze umoristiche appartengono "sketch" o letture di brani o commenti divertenti; il "varietà" invece è prevalentemente musicale.

Nell'evoluzione successiva della radio, tuttavia, i contenuti inerenti alle conversazioni umoristiche e le programmazioni di varietà musicale si intersecheranno in produzioni ibride tra musica e prosa, a riprova di una confusione terminologica derivante da una fase sperimentale della radiofonia.

Il varietà diverrà quindi, tra le forme d'intrattenimento radiofonico, quella più indefinita e mutevole, oscillante tra musica e forme di prosa. A sua volta, tra i sottogeneri attribuiti al varietà radiofonico, la radioscena avrà sviluppi prosaici tali da acquisire forme non dissimili da quelle richieste ai canonici radiodrammi o radiocommedie, avvalendosi tuttavia di un linguaggio ancor più "radiogenico". Così, nel 1942, quando Federico Fellini sarà uno dei principali autori delle prose Eiar, al genere del "varietà radiofonico" non solo si attribuirà un'armonica commistione di intrattenimento tra musica e prosa - la rivista radiofonica -, ma anche una prosa leggera, adatta tuttavia al mezzo radiofonico: la radioscena.

1.3.2 Tra varietà e radio-varietà

A partire delle prime forme di cabaret e burlesque di fine Ottocento, dove dicitori comici, ballerine, cantanti, musicisti si esibivano tra i tavolini dei caffè cittadini, a inizio Novecento in Europa e nelle Americhe il varietà era ormai una forma di intrattenimento autonoma. Esso si fondava su una comicità dalle gestualità esasperate, battute sconce, sketch rocamboleschi, musica leggera, numeri acrobatici, stacchetti di ballerine e il carisma delle soubrettes. Lo spettacolo di varietà mirava alle pulsioni erotiche del pubblico o semplicemente al suo bisogno di evasione: era un rifugio in una dimensione vistosa e grottesca. Nella declinazione italiana, il varietà proseguiva inoltre la secolare tradizione della commedia dell'arte attraverso una comicità estenuata, personaggi macchiettistici e mimiche reiteranti.

Per eludere poi la concorrenza del cinema narrativo, sempre più allettante tra il pubblico di massa, il varietà si era diviso in due distinte declinazioni; la "rivista" e l'"avanspettacolo". L'avanspettacolo, più umile e sgangherato, con il cinema "scende a patti, cerca di allearsi"⁶⁸ allestendo le esibizioni in prossimità della proiezione dei film in sale piccole in cui il pubblico partecipa animatamente. La rivista invece è uno spettacolo grandioso e il suo pubblico è - o si comporta - in maniera più composta.

La portata organizzativa gioca perciò un ruolo importante nella differenza tra le due forme: dove nell'avanspettacolo vige un lavoro artigianale accentrato sulla figura del capocomico che

⁶⁸ Goffredo Fofi in De Matteis *Follie del varietà*, pagina 96.

ingaggia le componenti, scrive i canovacci, dirige le coreografie e dà indicazioni ai musicisti; alla base della rivista vi è un assetto imprenditoriale con scalette pianificate e canovacci strutturati, studiati e provati con professionalità.

Sia in forma di avanspettacolo che di rivista, lo spettacolo di varietà rimane però una manifestazione artistica che nasce dal basso⁶⁹. Non può perciò che attrarre le masse con molta più forza di quanto accada al teatro borghese, la cui prosa intellettuale è di scarso interesse o inafferrabile per molti strati della popolazione.

Ma, per usare le efficaci parole di Goffredo Fofi, nello spettacolo di varietà “si recitava a soggetto, cogliendo l’occasione imprevista, insistendo sull’effetto riuscito, scartando quello fallito e ogni superflua lungaggine”. In che modo allora, una forma d’intrattenimento tanto legata all’estrosità delle sue performance, all’elemento visivo e al rapporto con il pubblico poteva essere adattata all’etere? E come poteva un intrattenimento di origine popolare trovare spazio e successo in un Ente fondato da azionisti, gestito dallo Stato e manipolato dal governo. A un primo sguardo nessuna forma di spettacolo appariva tanto distante dalla radio quanto lo spettacolo di varietà, eppure la loro connessione risiedeva nel bisogno, tanto del mondo del palcoscenico quanto della radio, negli anni Trenta, di innovarsi attraverso prestiti reciproci tra l’uno e l’altra.

In un primo tempo, per varietà radiofonico si intende difatti solo una varietà musicale. Nei primi numeri di “Radiorario” sono ad esempio riportate foto che ritraggono ‘artisti di varietà’ ingaggiati dall’URI per cantare e esibirsi in brani tratti dall’operetta o in brani di musica leggera⁷⁰. La conferma è poi nel palinsesto, dove le “trasmissioni di artisti di varietà” sono dette “accompagnate da direttori d’orchestra”⁷¹.

Eppure, già in un “Radiorario” precedente, risalente al maggio del 1926, tra i vari ritratti degli artisti di varietà URI, appare quello di tale Gigi Pedraza, ‘dicitore comico’⁷², ruolo tradizionale del varietà del palcoscenico non legato alla musica ma alla battuta umoristica. A riprova che sin da questa fase il radio-varietà non fosse solo esclusivo appannaggio di musicisti.

⁶⁹ Per questo motivo prende anche nome di “teatro minore” o “teatro comico popolare. Fofi *in Follie del varietà* p. 11.

⁷⁰Cfr. ad esempio in “R” n. 18 dal 2 al 9 maggio 1926 a p. 7. La musica leggera stava al tempo prendendo sempre più spazio e avrebbe avuto la sua affermazione proprio grazie alla radio.

⁷¹ Cfr. “Radiocorriere” 1926, fascicoli vari. Si veda ad esempio frequente in questa fase il nome del Maestro Raffaele Stocchetti, direttore d’orchestra e compositore. Un altro dato è anche nella rendicontazione annuale dell’attività URI per il 1926 che riporta “non meno di 150 artisti di varietà e di operetta” partecipi ai programmi, i quali “si sono alternati nelle trasmissioni *di musica leggera*”.

⁷² «Radiorario» n. 20, dal 16 al 23 maggio 1926, p. 6.

Quando poi nel 1929 è allestita la “Compagnia di prosa di Milano” agli stessi attori ingaggiati dall’Ente per la realizzazione di drammi e radiodrammi è richiesto di inscenare anche un repertorio di “commedie musicali”, “sketch” e “dialoghi con accompagnamenti sonori”⁷³. Il definitivo innesto tra varietà in prosa e varietà in musica avverrà intorno al 1930 quando arriveranno in radio attori e autori provenienti dal mondo della rivista del palcoscenico la quale, a sua volta, si stava ibridando con varie forme di spettacolo, di musica leggera e di prosa canonica. Se l’ibridazione di generi funziona nello spettacolo dal vivo, essa risulterà ancora più naturale ed efficace di fronte al microfono.

1.3.3. La rivista teatrale negli anni Trenta: l’esempio Za bum

Nel progresso della forma più alta di varietà da palcoscenico, la rivista, gli spettacoli a inizio anni Trenta stavano infatti diventando più sofisticati. Essi si fornivano di autori innovativi in grado di utilizzare un linguaggio moderno e al tempo stesso leggero. Per far ciò, gli imprenditori degli spettacoli di rivista, insieme agli autori, traggono spunto dalla scrittura per il teatro di prosa e contemporaneamente attuano sul palco soluzioni spettacolari quali un maggior coinvolgimento del pubblico e effetti speciali tecnologici attraverso più sofisticati apparati scenografici e rumoristici.

Insomma, la rivista, più strutturata, più studiata e più innovativa nel linguaggio, appare la forma di varietà che meglio si adatta alla trasposizione esclusivamente sonora. Sono queste considerazioni che traggono spunto dagli studi e dalle osservazioni di Elena Mosconi e Goffredo Fofi, i quali individuano negli anni Trenta l’avvicinarsi di alcune forme di varietà e di prosa “rimandando l’una all’altra”⁷⁴ e per cui si trovano “attori di prosa trasferiti alla rivista, attori di rivista che passeranno alla prosa”⁷⁵. Il caso preso ad esempio da entrambi gli studiosi è quello delle riviste della ditta Za-bum, l’impresa di spettacolo fondata dai milanesi Luciano Ramo e Mario Mattoli. La Za-bum, nata nel 1927, si snoda in “stagioni teatrali sul principio di

⁷³ Accanto alle commedie offriremo un particolare repertorio di commedie musicali, di piccole *revues* per radio, di *sketch*, di dialoghi con accompagnamenti sonori. Quest’ultima forma è già stata inaugurata e continua di lunedì il lunedì. Anche “Il cantuccio dei bambini”, risentirà dei vantaggi della nostra compagnia, poiché abbiamo in programma alcune commedie e radiodrammi per bambini. Cfr. *La compagnia drammatica stabile e le radio-informazioni alle stazioni di Milano e Torino* in “R” n. 43, 20 ottobre 1929, p. 1.

⁷⁴ Cfr. G. Fofi in *Follie del varietà* (De Matteis, Lombardi) p. 11 e Elena Mosconi *Premiata Ditta Za Bum: il varietà all’italiana* in «*Immagine. Note Di Storia Del Cinema*», 25(1), pp. 67-110.

⁷⁵ Ivi p. 11.

varietà, poi drammatiche, poi di rivista”⁷⁶ inscenando spettacoli “inediti fino ad allora”⁷⁷ che la stampa del tempo classifica con difficoltà e accoglie a volte con rimostranza⁷⁸.

Analizzando l’esempio di Za-bum ed estendendo i rapporti tra varietà e prosa della ditta ai rapporti con la radiofonia, le molteplici connessioni saranno chiare. Nel 1929 l’impresa assembla la compagnia n. 3 che a fine 1929 inscena *K.41*: si tratta di uno spettacolo di prosa dai tratti avventurosi in cui il dirottamento del dirigibile K.41 è reso attraverso effetti speciali innovativi grazie alle meccaniche della scenografia e all’utilizzo della rumoristica. L’autore dell’opera è proprio quel Luigi Chiarelli che negli stessi mesi firmava e curava la messa in onda di *L’anello di Teodosio*, il primo radiodramma inedito in Italia. Non a caso, la stampa omaggerà lo spettacolo *K. 41* per gli effetti speciali e in particolare per l’efficacia dei “precisi” rumori delle scene dello speronamento, rumori che “portavano una nota d’ordine, di disciplina meccanica, in quel terrore della morte imminente”⁷⁹. L’impresa Za-bum innova perciò lo spettacolo di scena con effetti tecnologici di ispirazione rumoristica e radiofonica; contemporaneamente, la radiofonia si avvale delle medesime maestranze e di quegli stessi trucchi utilizzati per enfatizzare la drammaticità del teatro dal vivo. Prosa, rivista e radio si mescolano a cavallo del progresso tecnologico e dalla versatilità delle maestranze che vi prendono parte. In queste *ibridazioni spettacolari*, il ruolo della scrittura e della figura dell’autore è perciò centrale.

Ancora, la più celebre compagnia Za-bum n. 8 è allestita tra il 1930 e il 1931 con il deliberato intento di inscenare “una rivista con attori di prosa”⁸⁰: tra questi vi sono Giuditta Rissone, Camillo Pilotto e soprattutto Vittorio De Sica che, esordiente, da qui acquisirà fama nazionale⁸¹. Gli autori di queste riviste sono ora Oreste Biancoli e Dino Falconi: anch’essi lavoravano già da anni per l’Eiar. Sono infatti attestati in “Radiocorriere” nel programma “Facciamo due chiacchiere” a partire da fine 1929 e lungo tutto il 1930, in onda dalla stazione di Milano alle ore 21.00⁸².

⁷⁶ L. Ramo in *La Belle Époque del teatro leggero italiano* in “Radiocorriere” n. 33 dal 17 al 23 agosto 1958 p. 11.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ È il caso ad esempio dello spettacolo *Il processo di Mary Dugan* del 1929 che la stampa critica per inscenato uno spettacolo di prosa inadatto alla prosa stessa.

⁷⁹ E. Mosconi a pag. 75.

⁸⁰ Luigi Ramo *La ‘Belle Époque’ del teatro leggero italiano* in «R» n. 33, dal 17 al 23 agosto 1958, p. 11.

⁸¹ Ivi p. 12.

⁸² Cfr. a partire da R. n. 49 dal 1 all’8 dicembre 1929, p. 25. Entrambi continueranno poi a lavorare per la radio anche negli anni futuri: Biancoli è attestato nei palinsesti Eiar e Rai in un’attività radiofonica vivace seppur secondaria rispetto alla sua proficua carriera di sceneggiatore. Anche Dino Falconi è attestato come autore radiofonico accanto a Biancoli, ma soprattutto risulta tra gli autori del programma radiofonico “Il Terziglio” che dal 1942 confermerà il varietà a genere di punta – e di valore – per l’intrattenimento radiofonico. Sul contributo di Biancoli i copioni sono conservati presso il fondo di censura Zurlo, presso l’Archivio Centrale di Stato.

Il varietà alla radio non è quindi – o lo è solo in minima parte – fatto di battute grottesche, pernacchie, balbettii e mimiche accentuate che, privati della vista e della prossimità col pubblico, sarebbero divenuti solo rumori o fastidi di trasmissione. Il mezzo radiofonico necessitava di una comicità meno verace ma dai toni più limpidi, dal linguaggio incalzante e della battuta sagace: necessitava di autori.

Insieme agli autori, a partire dagli anni Trenta, “Radiocorriere” testimonia una crescente presenza di attori di varietà presso gli auditori dell’Eiar. Si leggono nomi quali Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Camillo Pilotto, Giuditta Rissone – tra coloro che prendono parte alle riviste Za-bum – ma anche nomi quali Ettore Petrolini, Luigi Cimara, Sergio Tofano, Erminio Macario, Nino Besozzi, Nino Taranto e Carlo Dapporto. Sono attori di varia formazione che in radio si esibiscono in programmi e in fasce orari diversificate. Ciò che li avvicina tuttavia è la loro attività, in quel momento, nella rivista e non nell’avanspettacolo: essi sono professionisti, abituati a quelle produzioni alte e ai canovacci strutturati di cui si è accennato. E che seguono una comicità più precisa e scritta di quella dell’avanspettacolo. Eppure, inizialmente proprio questi attori non esprimono entusiasmo verso la loro partecipazione radiofonica e anzi ne disdegnano il valore. Alcune testimonianze delle opinioni si ritrovano nella preziosa rubrica de “La Stampa” dal titolo “Gli artisti e la Radio” che esordisce il 28 febbraio 1933. La rubrica consiste in una serie interviste tra i camerini dei teatri curate da Gim⁸³. Nella rubrica, Gim intervista attori di prosa o di varietà in merito al loro rapporto con la radio, ma le risposte che ottiene sono quasi sempre sbrigative se non addirittura sprezzanti: si desumono da entrambe le parti, prosa e rivista, cattivi rapporti con la radiofonica. È il caso delle interviste rilasciate a Gim nel giugno 1934 dalla compagnia De Sica – Rissone – Tòfano al tempo in tour per i teatri d’Italia. Giuditta Rissone insiste sulla mancanza di pubblico quale principale ostacolo per la recitazione radiofonica: “Preferisco vedere in faccia il mio pubblico che mi ascolta senza l’artificio di microfono, valvole termoioniche e altoparlanti. Preferisco la semplicità”⁸⁴. Similmente, Vittorio De Sica, dopo aver definito il microfono “un apparecchio spietato che vi carpisce le parole quasi quasi prima ancora che le abbiate pronunziate”⁸⁵ confessa di non avere un buon rapporto con la radiofonica poiché gli impedisce la possibilità di improvvisazione.

⁸³ Su “La Stampa” e la radio, cfr. Isola *op. cit.* p. 48 e a seguire. – secondo Gianni Isola Gim corrisponderebbe allo scrittore e giornalista Giuseppe Marotta.

⁸⁴ Gim *Gli artisti e la radio. De Sica – la Rissone – Tòfano*. In “La Stampa”, sabato 23 giugno 1934, p. 6.

⁸⁵ V. De Sica in *Gli artisti e la radio*, in “La Stampa”, 23 giugno 1934, p. 6.

“Quando sono costretto a parlare alla radio [...] scrivo e studio, fino a saperlo a memoria, un bel discorsetto per il pubblico che non vedrò, poi lo recito leggendolo al microfono e mi impappino lo stesso”⁸⁶.

Sono queste considerazioni in linea con il pregiudizio condiviso intorno alla radio come un mezzo inadeguato e concorrenziale allo spettacolo dal vivo – come già sottolineato riguardo ai primi accordi tra radiofonia e teatri d’opera. Vi era inoltre anche il pregiudizio della radio come un mezzo inefficace a rappresentare la comicità, per via dell’assenza del contatto e della complicità col pubblico⁸⁷. Se gli artisti adottano perciò, ancora nel 1934, una visione snobistica del varietà radiofonico, si deve però ricordare che essi sono gli stessi provenienti già da un mondo dello spettacolo distante dall’improvvisazione, pura, affidata al momento o all’atto istintivo. Essi non sono gli attori improvvisati e improvvisanti degli avanspettacoli minori, ma sono professionisti già oscillanti tra la rivista e la prosa e spesso già abituati a un copione ben composto. Seppure è quindi comprensibile il senso di alienazione dovuto alla mancanza della vivacità e del pubblico, la loro comicità proviene da contesti meno improvvisati di quanto essi stessi vogliano ammettere.

Il varietà radiofonico perciò cristallizza al microfono un processo di affermazione di una comicità di stampo sì popolare, ma edulcorata e adattata al grande pubblico generalista. Un processo di cristallizzazione che negli stessi anni penetrava anche nel cinema attraverso le prime apparizioni di quegli stessi attori nei primi film sonori in Italia e che avrà suo compimento con il passaggio alla televisione. È certo che da questa cristallizzazione né la radio né successivamente la televisione riusciranno a riportare veramente la spontaneità e la reale atmosfera del varietà, eppure queste prime attestazioni al microfono giocheranno un importante ruolo nell’affermazione e nella permanenza di quella comicità e degli attori stessi, livellati a maggiore e minore notorietà tra i posteri a seconda dei loro passaggi nei media audiovisivi. Inoltre, come denotato dalle numerose collaborazioni degli autori, la trasposizione del varietà al microfono raffinerà e innoverà la comicità nel linguaggio e nel ritmo: un’intersecazione tra la spontaneità del varietà e l’elaborazione della prosa radiofonica creerà un nuovo linguaggio e nuovi canoni nel mondo radiofonico.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ A riguardo si noti ancora l’opinione sulla stampa di Santi Savarino “Auditor”: “Attraverso la radio la comicità non riesce a essere comunicativa perché la comicità non è soprattutto nelle parole, ma nel gesto che non si vede e nella situazione che non si indovina”) in *Il Teatro di prosa e la radio*. “La Stampa”. 10 giugno 1933 pag. 5.

1.3.4. La musica leggera e i rapporti col varietà

Si ricordi tuttavia che il varietà radiofonico nasceva come una selezione musicale e quindi la riflessione sui rapporti tra varietà di ribalta e varietà radiofonico non potrà ignorare il principale – e primo – motore di questo interscambio: il risultato principale sarà quello della canzone leggera. La rivista del palcoscenico è dopotutto composta di musica quanto di intermezzi in prosa e, nel contesto radio anni Trenta in cui prevale l'intrattenimento musicale, le canzoni di rivista diffuse per radio raggiungono enorme successo⁸⁸. Tali canzoni ottengono infatti un impatto sulla cultura di massa ancor maggiore rispetto alla comicità prosaica della rivista e in questo passaggio tra palco e radio esse sono destinate all'interpretazione dei divi della rivista che, a partire da esse, diventano anche divi radiofonici⁸⁹. Anche in questo caso il contributo degli autori risulta fondamentale: alla composizione dei testi prendono parte parolieri che faranno la storia della musica leggera italiana. Si pensi a un paroliere come Marf, quasi sempre in coppia con il compositore Mascheroni; oppure allo stesso Luigi Ramo fondatore della *Za-bum*; si pensi anche a parolieri quali Bixio Cherubini e Mario Panzeri. Ma i parolieri canonici non sono sufficienti a rintracciare l'attribuzione effettiva di queste canzoni, che nel concreto sono frutto di un'operazione collettiva a cui prendevano parte anche i compositori delle melodie, gli interpreti, gli scrittori e gli impresari stessi della rivista. Lo stesso Luigi Ramo, ad esempio, autore attribuito di canzoni quali *S-T-R-A-M-I-L-A-N-O* (1928) o *Ludovico* (1931), afferma che alla loro ideazione parteciparono anche Biancoli e Falconi, scrittori delle intere riviste *Za-bum*⁹⁰.

Il passaggio alla radio di queste canzoni fatte per lo spettacolo è quindi un fenomeno che non deve essere sottovalutato. Non è scopo di questo studio soffermarsi sull'apparato musicale più che sulla comicità 'in prosa', ma è bene ricordare che è proprio per le innovazioni e le esigenze tecnologiche di quegli anni che va nascendo un nuovo modo di far musica. Il microfono, la trasmissione per onde radio e la qualità degli altoparlanti non sono in grado di riprodurre fedelmente l'estensione vocalica e la potenza del canto lirico, né tanto meno la complessità

⁸⁸ Un'impresa articolata come la *Za-bum*, ad esempio, valuta sin dai primi tempi la realizzazione di canzoni con lo scopo di passare alla radio per poi essere incise e vendute su dischi. Non è un'operazione di poco conto se si pensa che queste incisioni sono ormai il più diretto lascito che si è ereditato dal mondo della rivista.

⁸⁹ Si considerino i diversi *Canzonieri* legati ad etichette discografiche che venivano annualmente pubblicati: tali *canzonieri* erano spesso inserti di "Radiocorriere" e servivano a presentare i testi, gli autori e gli interpreti delle canzoni del momento, arricchendole con fotografie e informazioni sugli artisti di esse.

⁹⁰ L. Ramo in *La Belle Époque del teatro leggero italiano* in "Radiocorriere" n. 33 dal 17 al 23 agosto 1958, pp. 10-11.

della musica sinfonica⁹¹. La radio e i dischi necessitano perciò di una forma musicale diversa: è la nascita della musica leggera e della popular music⁹².

Le canzoni presentate negli spettacoli di rivista, scritte appositamente anche per la radio, assecondano quindi le necessità del mezzo elettronico a conferma di come la radio influisca sullo spettacolo dal vivo e di come il varietà sia una delle forme d'intrattenimento più innovative, intelligenti e versatili del periodo.

Oltre al contributo alla musica leggera, si deve poi considerare l'impatto che queste canzoni hanno sulla cultura di massa. Le canzoni che circolano tra palcoscenico e etere divengono infatti il business di maggior successo dell'intera macchina della rivista, ancor più degli sketch e delle scenette comiche. È un business sintomatico di una nuova società del consumo che, se vedrà l'attestazione definitiva nell'Italia del Secondo dopoguerra, ha le sue radici già negli anni Trenta. Le canzoni inscenate durante gli spettacoli di varietà vengono promosse alla radio e poi vendute in dischi. Scendono e salgono perciò dal palcoscenico in continui rimandi che ne amplificano il successo⁹³. È per tali ragioni che le canzoni di rivista devono essere semplici e orecchiabili e la loro scrittura necessita di un ponderato equilibrio nell'arte della parola e nell'arte della pubblicità. Inoltre i contenuti stessi di questi nuovi tormentoni influenzeranno – si vedrà – la comicità del tempo e le scritture radiofoniche non musicali.

⁹¹ Queste sono le principali accuse che vengono fatte alla radiofonia in merito all'idea di rovinare la musica. Il problema della qualità della produzione e delle trasmissioni è ovviamente centrale nella fase sperimentale del mezzo radiofonico: in Italia le testimonianze delle lamentele degli ascoltatori sono innumerevoli, sulla stampa generalista, di settore e satirica. Sembra ancor più indicativa la tendenza dei "Radiocorriere" che per tutti gli anni 20, 30 e 40 oltre a riportare le critiche degli ascoltatori, dedicano pagine e pagine di rubriche con i lettori alla risoluzione di problemi tecnici. Prassi tipica della fase primordiale di un nuovo medium. Cfr. Radiorario/Radiocorriere di quei decenni, in particolare le longeve rubriche *Per il rotto della cuffia* o *La parola ai lettori*.

⁹² Sulla nascita della canzone leggera e la popular music in Italia si rimanda soprattutto ai recenti studi di J. Tomatis, in particolare *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019. Precedentemente, agli studi di F. Fabbri sulla *popular music* quali *Il suono in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1996 o *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET Libreria, 2008.

Sulla musica leggera trasmessa alla radio si ricorderà che proprio in quegli anni le case discografiche iniziavano a incidere e distribuire dischi di musica leggera, da trasmettere in radio e diffondere ancora grazie all'ampliamento del successo che il mezzo radiofonico permetteva loro. In merito cfr. Fabbri F. *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958*, in A. I. De Benedictis (a cura di) *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Bulzoni, 2014, pp. 225-243.

⁹³ Non a caso, quando questa prassi transmediale diviene norma, anche i cantanti del minore avanspettacolo vanteranno comparsate alla radio per pubblicizzare le loro compagnie come ricordato da Bernardino Zapponi intervistato in R. Cirio, P. Favari (a cura di) *Sentimental. Il teatro di rivista italiano*, Milano, Bompiani, 1974; pp. 246-251: "I cantanti si presentavano tutti come 'della Radio'. Forse avevano fatto una breve comparsa a Radio Igea, o Radio Naja. [...] in ogni avanspettacolo c'erano i falsi Tajoli, e i falsi Carlo Buti, e i falsi Spadaro". Riportato anche in S. De Matteis, Stefano; Ma. Lombardi e M. Somaré *Follie del varietà* p. 248.

1.3.5 Lo spettacolo radiofonico attraverso i programmi per bambini

Ma il varietà alla radio, si è detto, non si limita alle sue interazioni con il mondo del varietà nello spettacolo dal vivo. la pubblicità e la programmazione per bambini che offrono in quegli anni il maggior contributo allo sviluppo del varietà radiofonico.

Riguardo alla programmazione radiofonica per i bambini, è bene ricordare che, mentre gli esperimenti di prosa e di varietà, alla radio, iniziano tardi e fino al termine degli anni Venti vedono una programmazione incerta e saltuaria, la programmazione per i bambini appare da subito molto strutturata e abbondante. Il dato è ancor più rilevante se si pensa che al tempo l'intrattenimento per bambini in Italia, nei media tradizionali, era ancora in via di sviluppo⁹⁴.

Molti degli autori attivi nel panorama della letteratura per ragazzi inizieranno tuttavia le loro collaborazioni per i numerosi programmi per bambini che hanno una rapida diffusione già a poca distanza dalla nascita della radio in Italia. La radio ha un ruolo fondamentale nello sviluppo di una produzione culturale dedicata all'infanzia. Sin dal 1925 nasce presso gli auditori di Milano "L'angolo dei bambini" che trasmetteva brani musicali adatti all'audience giovanile. Segue poi il "Giornalino radiofonico del fanciullo" che trasmette da Roma a partire dal 1926, ideato da Cesare Ferri il quale cura buona parte della conduzione, egli diverrà una delle più influenti voci radiofoniche di Italia⁹⁵. A Torino nasce "Il cantuccio dei bambini" a partire dal 1926, ben presto unificato alle trasmissioni di Milano e Genova e che, inglobando "L'angolo dei bambini", diviene così il programma per bambini ufficiale del Nord-Italia. Una volta inaugurata la stazione di Napoli a fine dello stesso anno, nasce "Bambinopoli" a partire dal 1927. Fino al 1934 i programmi per bambini non sono trasmessi a reti unificate ma hanno una programmazione autonoma. Con un buon apparecchio radiofonico, fino a questa data, è

⁹⁴ Tra fine Ottocento e inizio Novecento erano stati pubblicati testi fondativi per la letteratura di infanzia in Italia, quali *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) di Carlo Collodi, *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886) o *Il giornalino di Gian Burrasca* di Vamba, in formato romanzo nel 1912. I più giovani potevano inoltre leggere letteratura a loro dedicata nei primi periodici per fanciulli, come *La domenica dei fanciulli* del 1894 a *Il giornalino della domenica*, di Vamba del 1906. Nascevano anche collane per l'infanzia quali la "Bibliotechina della Lampada" edita da Mondadori a partire dal 1912 o la *Biblioteca dei miei Ragazzi* nata dall'editrice Salani a inizio anni Trenta - che traduceva classici internazionali della lettura d'infanzia - oppure la collana *La Scala d'oro*, per la UTET a partire dal 1932. Nel 1908 nasceva anche per idea di Paola Lombroso il "Corriere dei Piccoli", la prima testata a fumetti d'Italia, in cui però i fumetti erano sostituiti da didascalie in fondo alla vignetta. Per la prima volta era offerto ai bambini e ragazzi del Paese un linguaggio nuovo, rapido e didascalico che sarà fondamentale nella formazione delle generazioni di inizio Novecento e per il rinnovamento della lingua italiana nel Secolo. Sulla letteratura per ragazzi si considerino opere specifiche come Roberto Cicala, Maria Villano (a cura di) *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2007. Anche Giulio C. Cuccolini, *La donna che ideò il Corriere Piccoli* Roma, Comicout, 2021. Sulla storia della letteratura d'infanzia in Italia Anna Ascenzi, Roberto Sani *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*. I e II. Milano, Franco Angelo editore, 2017.

⁹⁵ Renato Nunziata, *Nonno Radio, Cesare Ferri. Educatore e pioniere dall'URI all'Eiar*, Treviso, Mosè edizioni, 2017.

perciò possibile intercettare differenti programmi per bambini da tutta la penisola e la scelta risulta piuttosto ampia. Quasi tutti i programmi sono in onda nel primo pomeriggio, nell'orario in cui i bambini che possono permettersi di frequentare la scuola sono tornati a casa.

Sin da questa fase è bene sottolineare le interconnessioni tra i programmi per bambini e lo sviluppo della prosa radiofonica. Inizialmente le storie per bambini si limitano ad essere lette, ma non recitate dai conduttori o le conduttrici incaricati. Tuttavia la prosa da cui queste traggono deriva alle volte da autori in contatto con il radioteatro. Si prenda l'esempio di un'avventura per bambini che è pubblicata in un "Radiocorriere" del febbraio 1927 in cui, sotto la pagina apposita "Cantuccio dei bambini" è trascritto un racconto intitolato *Rombolon a tu per tu coi cannibali*⁹⁶. Il racconto è scritto da Mario Vugliano, lo stesso Vugliano, quindi, che a breve risulterà autore anche del racconto da cui sarà tratto il primo radiodramma della radio italiana: *Venerdì 13*. Inoltre, a distanza di pochi anni, lo stesso "Cantuccio dei bambini" attingerà gli interpreti delle storie messe in onda dalle compagnie di prosa radiofonica che si vanno formando. In prima linea è il caso ancora una volta alla compagnia stabile di Milano del 1929⁹⁷.

I racconti trasmessi vedono come protagonisti fatine, nanetti, elfi, maghi: personaggi fantastici dai nomi buffi e leziosi quali Scuffiettino, Romildino, Ciuffettino. Gli stessi conduttori dei programmi adottano nomi leziosi e familiari: Cesare Ferri è Nonno Radio, Maria Luisa Boncompagni – conduttrice dei programmi di Roma accanto a Ferri – adotta il nome di "Zia Radio", Ettore Margadonna è "Mago Blù". Giuseppe Eugenio Chiorino, anch'egli scrittore di racconti per bambini, è "Baffo di Gatto" e cura una corrispondenza con gli ascoltatori di enorme successo, sia tra i bambini che tra le madri. L'intento è di creare alla radio per i fanciulli un senso di genuinità in modo da trasportare i giovani ascoltatori in mondi fatati attraverso affidabili personaggi radiofonici che i bambini potevano incontrare ogni giorno della settimana feriale, in appuntamento fisso. Attraverso questi programmi e questi personaggi si generava così per i bambini un sentimento di familiarità e un'abitudine all'ascolto radiofonico che ne avrebbe assicurato l'affiliazione.

⁹⁶ In "Radiocorriere" n. 7 dal 13 al 20 febbraio 1927, pp.6-7.

⁹⁷ Ritornando al suo annuncio su "Radiocorriere" si legge infatti: "Anche Il cantuccio dei bambini", risentirà dei vantaggi della nostra compagnia, poiché abbiamo in programma alcune commedie e radiodrammi per bambini". In *La compagnia drammatica stabile e le radio-informazioni alle stazioni di Milano e Torino* in "Radiocorriere" n. 43, 20 ottobre 1929, p. 1.

I programmi per bambini diventano perciò motivo di business: dalle prime letture sporadiche e in diretta dei racconti, essi vengono in un secondo tempo registrati, incisi su dischi e trasmessi alla radio a partire da questi per essere diffusi in tutta Italia e infine essere messi sul mercato. Nel 1934, ad esempio, “Il cantuccio dei bambini” rilegge a puntate *Le avventure di Pinocchio*⁹⁸, a seguito dell’iniziativa era istituito un concorso, un altro diffuso strumento per l’affiliazione degli ascoltatori. Il concorso di Pinocchio era sponsorizzato dalla ditta farmaceutica Marco Antonetto: era data a duecento bambini la possibilità di vincere gratuitamente uno dei dischi de *Le avventure di Pinocchio* acquistando la ‘Salitina M.A.’, o la ‘pedargina’ o l’‘euchessina’ e spedendo i cartonati della confezione alla sede dell’azienda⁹⁹.

L’attenzione rivolta ai programmi per bambini è dovuta solo parzialmente a fattori d’intrattenimento, vi sono prevalentemente fini pedagogici ma soprattutto propagandistici. Sin dalle sue origini, sembra chiaro a chi fa radio il potenziale dei bambini nel comprendere meglio il linguaggio radiofonico e adattarsi con più duttilità ai suoi contenuti. È perciò fondamentale avvicinare il pubblico più giovane all’ascolto radiofonico cosicché questo possa poi coinvolgere i familiari e favorirne l’affiliazione. La strategia propagandistica è esplicitata in occasione dell’istituzione dell’Ente Radio Rurale, nel discorso del sottosegretario al Ministero dell’Educazione Nazionale, Arrigo Solmi:

L’Ente radio-rurale costituito dal Governo fascista, si propone di fare giungere a tutte le scuole e, principalmente a quelle più remote delle nostre belle montagne e delle nostre fiorenti vallate, l’eco degli avvenimenti più notevoli e delle creazioni più geniali della vita nazionale, portando i piccoli ascoltatori, i nostri Balilla, le nostre Piccole Italiane quasi in contatto diretto con questi avvenimenti e con queste creazioni, affinché sia sentito e compreso tutto il valore della nuova vita nazionale creata e sublimata dal Fascismo. [...] Così anche i lavoratori dei campi e dei boschi [...] attraverso gli apparecchi vibranti delle piccole scuole rurali riceveranno le notizie

⁹⁸ La trasmissione de *Le avventure di Pinocchio* è annunciata come “il più grande successo fonografico del l’anno”. Cfr, la pagina del palinsesto di *Mercoledì 4 aprile 1934* “Radiocorriere” n. 14 dal 1 all’8 aprile 1934, p. 38. Sui dischi Durium si segnala l’approfondimento di R. Berlino in *Iconologia del grottesco sincopato ovvero ‘Scusi...avrebbe un Saladino?’* in R. Berlino (a cura di) *Miscel e Gabrè i fratelli del varietà* Atti del convegno, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi, Roma, 26 ottobre 2023.

⁹⁹ La fortuna di Pinocchio nella cultura massmediale è un argomento diffusamente trattato dall’Accademia italiana, si fa riferimento in particolare agli studi a cura di Luca Mazzei quali *L’italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra*. In Christian Uva, Stefania Parigi, Vito Zagarrò (a cura di), *Cinema e identità italiana* Roma, ROMATRE-PRESS, 2019, pp. 101-112. E sul monografico accademico da questi curato Mazzei, L., Orecchia, D., Facci, S., Vita, M., Tamborrino, M., Surace, B., Di Chio, F. (2023). Di legno e di carne, Pinocchio fra cultura materiale e performance. *Schermi. Storie E Culture Del Cinema E Dei Media in Italia*, 7 (13), anno 2023, pp 1–191. Nel volume tuttavia non è trattata l’iniziativa radiofonica degli anni Trenta.

del mondo e vivranno l'intensa vita della patria [...] E allora più viva la gratitudine per il Duce¹⁰⁰.

Attraverso la radio, L'Ente agirà sia attraverso il lancio sul mercato di un nuovo apparecchio ricevitore dal prezzo minoritario, sia attraverso un regolare programma di trasmissione che include programmi scolastici per bambini e dedicati alle masse rurali d'Italia¹⁰¹. L'iniziativa è un esperimento inedito dell'Italia fascista, basato su la pragmatica intuizione di diffondere i ricevitori radiofonici nelle zone rurali attraverso la vendita degli economici apparecchi "Radio Rurale". La radio, secondo tale intuizione, sarebbe diventata un elemento fondamentale per diffondere la cultura – la cultura fascista – e quindi la propaganda, presso tali comunità. Si basava su una visione 'infantilistica' della comunità rurale, considerata una massa infantile non bisognosa di usufruire di contenuti complessi, ma didascalici e generalisti.

1.3.6 La serialità radiofonica

Considerati gli esempi dei personaggi comuni e reiteranti nei programmi per bambini, oppure l'esempio dei dischi de *Le avventure di Pinocchio*, è importante sottolineare che sono proprio i programmi per bambini ad avviare le prime forme di serialità radiofonica, un'abitudine fortunata che in prima istanza, tuttavia, non si attua nella programmazione della prosa per adulti. La letteratura d'infanzia era dopotutto più adattabile alla serialità e forse il merito si deve proprio alla comparsa dei primi personaggi di fumetti, eroi comuni e reiteranti nelle storie dei piccoli a cui pure la generazione dei primi nati nel Novecento ha attribuito importanti meriti nella costruzione di quella che è chiamata 'civiltà dell'immagine', una civiltà cioè abituata alle immagini e per questo all'esercizio della visualizzazione¹⁰².

¹⁰⁰ Arrigo Solmi L'inaugurazione dell'Ente radio-rurale. Il discorso ai bimbi d'Italia, 10 marzo 1934. Riportato in "La Stampa" del 11 marzo 1934, p. 2.

¹⁰¹ Antonio Papa e Gianni Isola prestano molta attenzione nei loro studi all'esperimento di Radio Rurale e come l'efficacia reale di quest'apparecchio fosse in realtà stato ostacolato dagli stessi imprenditori tecnologici che non avevano accettato, nonostante la possibilità, di lanciare sul mercato un apparecchio a prezzi veramente concorrenziali, adatto perciò a poter essere acquistato da un percentuale maggioritaria di popolazione in Italia. Nei loro studi è riportata anche l'attenta campagna informativa e di denuncia che Santi Savarino "Auditor" mobilita contro il caro prezzo degli apparecchi radiofonici sulle pagine de "La Stampa del Tempo". Cfr. A. Papa *Storia politica* vol. 1 pp. 126-139 e G. Isola *Abbassa la tua radio* pp. 115-141. In merito alle strategie propagandistiche del regime per definire un'originale identità italiana cfr. Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, California, University of California Press, 2001 e De Grazia, Victoria, *The Culture of Consent*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹⁰² Per la definizione di «civiltà delle immagini» si rimanda a Andrea Tagliapietra, Giordano Ghirelli, Erminio Maglione, Caterina Piccione (a cura di) *Storie dell'idea di immagine. Dalla filosofia antica all'arte contemporanea*, Sesto S. Giovanni, Mimesi, 2022.

Così Calvino parlerà del fumetto, nello specifico del suo rapporto infantile con il “Corriere dei Piccoli” nella sua lezione americana dedicata alla *Visibilità*:

Passavo le ore percorrendo i cartoons d’ogni serie da un numero all’altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l’altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti¹⁰³.

Calvino racconta un esercizio mentale comune: visualizzare un personaggio e immaginarlo di volta in volta in una storia successiva, individualmente inventata. Un percorso di fantasia legato al fumetto a posteriori riconosciuto e validato anche da molti della sua generazione, in primis da Federico Fellini, sempre affezionato alle sue fumettistiche letture d’infanzia¹⁰⁴. Un processo di stimolo alla fantasia adatto alla mente infantile e per questo facilmente emulabile anche alla radio dove i colori sono sostituiti dalle musiche, le linee dei disegni dalle voci, le didascalie dalle battute e la divisione seriale, fascicolo dopo fascicolo è sostituita dall’appuntamento a un orario prestabilito settimana per settimana.

La serialità nella narrativa sarà motivo di importanti successi di prosa radiofonica. Si riscontra che essa si diffonde proprio a partire dal successo di programmi che, seppur formalmente indirizzati a un pubblico per bambini, troveranno grande successo di pubblico.

Si consideri infatti la coincidenza tra il successo di una trasmissione radiofonica e la sua serialità, attraverso i casi delle riviste radiofoniche di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, a partire dalla diffusione della rivista radiofonica *Le avventure di Topolino* (1933), ma soprattutto nella serie *I quattro moschettieri* (1934). È utile, riguardo al tema, anticipare già in questo capitolo l’importanza del contributo di Federico Fellini al processo di serializzazione della narrazione radiofonica, poiché sarà proprio lui uno dei primi a sfruttare la serialità all’interno di un programma per adulti attraverso il motivo dei suoi personaggi Cico e Pallina. I due giovani sposi ideati da Fellini, sono resi noti agli ascoltatori a partire dalle sue scritture radiofoniche del 1942 e del 1943, quando li assume a protagonisti fissi di molte delle sue scritture radiofoniche commissionategli: attraverso di loro Fellini innescherà una dinamica di riconoscimento dei personaggi, fatta di rimandi e citazioni interne che, nel procedere della

¹⁰³ Italo Calvino *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 70.

¹⁰⁴ L’affetto di Federico Fellini al fumetto e al “Corriere dei Piccoli” è tipico e spesso ricordato dal regista. Gli studi su Fellini e il fumetto sono vari, si rimanda soprattutto a quelli curati da Vincenzo Mollica in collaborazione con lo stesso Fellini e postumi. Per la completezza dell’opera si rimanda soprattutto a V. Mollica *Fellini parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000.

narrazione, ne permetterà il successo e la richiesta di riproporne le avventure poi nel Dopoguerra, con la serie *Le avventure di Cicco e Pallina* in onda dal 1946 al 1947.

1.3.7 Il ruolo della pubblicità

L'ultimo elemento ritenuto fondamentale per lo sviluppo del varietà radiofonico è la pubblicità. Sotto tale punto di vista un momento cruciale della radiofonia si situa tra il 1930 e il 1931 quando aziende e ditte di produzione italiana iniziano a sponsorizzare programmi radiofonici di varietà. Dopotutto, quando nel 1924 era nata l'Uri, essa si fondava sull'unione di industriali, produttori di apparecchi elettronici e azionisti a cui lo Stato aveva dato il beneficio concedendo i diritti di trasmissione¹⁰⁵. Così, anche quando nel tardo 1927 l'Uri era stata rinominata Eiar, la radio italiana manteneva la sua dualità di Ente privato in accordo con lo Stato e tale dualità si ripeteva riguardo la provenienza delle sue entrate. La prima fonte era infatti costituita dai contributi privati che, per acquistare e utilizzare gli apparecchi ricevitori approvati dal Ministero delle Poste e dei Telegrafi, pagavano un abbonamento annuo, come avveniva tra le emittenti europee: si trattava insomma del canone di abbonamento. La seconda forma di entrata era quella del finanziamento attraverso la concessione di spazi pubblicitari, come nel caso delle radio private statunitensi. Il doppio finanziamento era una peculiarità solo italiana e da ciò si deve la nascita della SIPRA (Società Italiana per la Pubblicità Radiofonica Anonima), la compagnia di gestione della pubblicità radiofonica che non a caso era la principale azionista della radio stessa.

Se quindi la radio in Italia nasceva sulla spinta del processo di rivoluzione elettronica per il quale il Paese non voleva rimanere arretrato – tanto più avendo dato i natali a Guglielmo Marconi –, il secondo motivo della sua realizzazione era nell'investimento pubblicitario. La radio in Italia nasceva anche e soprattutto per essere un contenitore pubblicitario e il fattore commerciale aveva perfino anticipato le velleità propagandistiche del Regime.

¹⁰⁵ In particolare, dall'accordo tra Società Italiana Radio Audizioni Circolari (SIRAC), Radio Araldo e Radiofono (fondata e appartenente alla Marconi Company). Dettagliate sintesi sull'impostazione politica, economica, finanziaria dell'Uri / Eiar si ritrovano in A. Papa *Storia politica della radio in Italia* vol. 1 e 2, e in Monteleone, F. 1992. *Storia della radio e della televisione in Italia*. Venezia, Marsilio. Particolarmente, sulla nascita della radiofonia in Italia cfr. Monteleone pp. 1-30. Sulle concessioni statali si veda R. Decreto legge 1 maggio 1924 n. 655, in particolare art. 2 «[...] Le stazioni trasmittenti suddette potranno fare anche servizio di pubblicità e sui proventi lordi del medesimo dovrà essere corrisposto al Ministero delle Poste e dei Telegrafi una percentuale che sarà fissata nel decreto di concessione». Anche art. 4 «Gli apparecchi radioelettrici riceventi per servizi di radioaudizione circolare non possono essere messi in vendita se non previa applicazione da parte dell'Ufficio Tecnico di Finanza di un piombo o di un marchio o di altro segno stabile ed inamovibile nella forma indicata dal Ministero delle Finanze. Per tale applicazione di contrassegno sono dovuti dal richiedente una tassa di concessione governativa di L.15 a favore dello Stato e un diritto da L. 20 a L. 200 a favore del concessionario dei servizi radioauditivi circolari secondo il grado di amplificazione degli apparecchi».

Da queste condizioni di partenza, le ditte private avevano iniziato ad acquistare spazi pubblicitari all'interno del palinsesto, pur senza ottenere i risultati sperati. La pubblicità radiofonica era uno strumento di comunicazione ancora acerbo e privo di un linguaggio adatto al mezzo. Le prime pubblicità radiofoniche risultavano particolarmente sgradite agli ascoltatori, i quali non erano dopotutto ancora assuefatti all'idea dell'interruzione pubblicitaria durante il flusso di trasmissione. È un malcontento che si deduce con chiarezza ancora una volta nelle risposte al Referendum del 1930, in cui il dibattito intorno alla pubblicità radiofonica è acceso e genera "molte parole ironiche"¹⁰⁶ tra le risposte ricevute. A risposta delle lamentele "Radiocorriere" si limitava a indicare la pubblicità come uno degli esiti indesiderati del progresso, per poi invitare gli ascoltatori a rassegnarsene, "a subirla"¹⁰⁷. Non mancavano a riguardo anche le sferzate dei giornali satirici che si divertivano a creare vignette o rubriche che imitavano le numerose interruzioni pubblicitarie alla radio¹⁰⁸. Si pensi ad esempio a una vignetta della rivista satirica "Marc'Aurelio" in cui l'acronimo Eiar è sciolto, storpiandolo, in "Ente Italiano Audizioni Reclamistiche" e vi è raffigurato il dialogo tra un radioamatore e un dirigente dell'Eiar: "Ma perché non studiate il modo di diminuire la pubblicità radiofonica? – Il dirigente dell'Eiar: Non abbiamo tempo, stiamo sempre a studiare come aumentarla"¹⁰⁹. Ma soprattutto, del "Marc'Aurelio" è rinomata la parodia del linguaggio pubblicitario radiofonico ad opera di Federico Fellini nella rubrica "Il raccontino pubblicitario" in cui veniva esaltato il fantomatico marchio "Pop": marchio senza un settore di produzione specifica, esso aveva il potere di rendere favoloso ogni inconveniente, purché provocato da un prodotto di marchio "Pop"¹¹⁰.

Ironia a parte, a inizio anni Trenta la pubblicità radiofonica è invisa a tal punto che alcuni ascoltatori insoddisfatti, adiuviati dal Ministero delle Comunicazioni, lanciano una campagna con la seria proposta di farla abolire. A quel punto L'Eiar, alle strette, trova un accordo con la Sipra stabilendo che la pubblicità radiofonica potrà continuare ad essere riprodotta, ma solo se

¹⁰⁶ An. in *il programma ideale* in R n. 41, dal 11 al 18 ottobre 1930, p. 2.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Si segnala Gim *La Merlini, la Bagni, Cialente e Sannatini in una scena quasi vera fuori dal teatro*, in cui il redattore si diverte ad inventare una scenetta in cui i quattro attori simulano gli spot pubblicitari radiofonici. In "La Stampa", 6 giugno 1934, p. 6.

Ma su tutte la rubrica interessata in una parodia del linguaggio radiofonico pubblicitario è certamente quella di Federico Fellini "Raccontino pubblicitario". Cfr. capitolo 2.

¹⁰⁹ La vignetta è riportata senza datazione in Adolfo Chiesa *Antologia del Marc'Aurelio (1931-1954)* (a cura di), Roma, Napoleone, 1974. p. 33.

¹¹⁰ Su Fellini e "Il raccontino pubblicitario" si veda cap. 2.

pregiata di un elevato valore artistico. È l'avvio della tradizione pubblicitaria radiotelevisiva italiana che, ufficializzata nel Dopoguerra nel regolamento Sacis¹¹¹, detterà le regole da cui l'invenzione di *Carosello* – che è dopotutto un erede diretto del varietà radiofonico¹¹².

Il dibattito critico del tempo inizia allora a ipotizzare delle soluzioni teoriche in merito a un nuovo e più efficace linguaggio pubblicitario per la radio. Il tema è affrontato anche stavolta da Enzo Ferrieri che su “Radiocorriere” Ferrieri dedica la sua attenzione al tema, attraverso un suo articolo *Problemi di Pubblicità*¹¹³ in cui si sofferma con chiarezza sulle innovative soluzioni pubblicitarie che stavano al tempo tentando una via alternativa di fare pubblicità radiofonica. “La vera soluzione al problema pubblicitario si deve trovare o appoggiando le ditte a grandi programmi artistici, o estraendolo dal carattere specifico della radio”¹¹⁴. Se riguardo al *carattere specifico della radio* Ferrieri si limita ad enunciare delle soluzioni teoriche volte a rendere lo spot pubblicitario più accattivante, la prima soluzione proposta merita invece un discorso a parte. È infatti grazie ai programmi *offerti da ditte* che il varietà radiofonico in Italia sarà rivoluzionato, con notevoli esiti sulla storia mediale del Paese. Tornando a Ferrieri:

Le ditte che vogliono lanciare un programma e confermare la loro potenza [...] ricordano il loro nome a centinaia e migliaia di ascoltatori, grati di dover loro dei bellissimi programmi. La materia artistica offerta, in questi casi, segue la programmazione generale: è controllata e sovente scelta in tutto e per tutto dalla direzione artistica che ne è responsabile, è appoggiata da forti contributi economici che assicurano i più celebri nomi. È evidente che il carattere fondamentale di questa forma pubblicitaria sta appunto nell'importanza dei programmi offerti e nella rinomanza degli esecutori che senza questo mezzo non ci potremmo procurare¹¹⁵.

Così, se il diretto spot pubblicitario risultava ancora inefficace e impopolare per via della mancanza di un linguaggio adeguato, l'Eiar incentivava l'ascolto di programmi *offerti da* i quali, seppur finanziati da privati, erano gestiti da operatori dell'Ente e davano opportunità a nuove sperimentazioni.

¹¹¹ Società per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo (SACIS), società per azioni derivante prevalentemente dalla SIPRA, a sua volta unica società Eiar che si occupava di vendere e distribuire spazi pubblicitari per la radiodiffusione italiana. Il regolamento Sacis, 1963, consisteva in regole a cui la realizzazione di spot pubblicitari audiovisiva doveva attenersi per poter andare in onda. Derivante dalla regola secondo cui le sponsorizzazioni pubblicitarie dovevano avere «elevato valore artistico», da A. Papa *op.cit.* pp 155-156. La vicenda è ricostruita anche da G. Isola *Abbassa la tua radio* p. 194.

¹¹² Sulla nascita di *Carosello* M. Scaglioni *Verso un'Italia a colori. La pubblicità televisiva fra "Carosello" e lo spot* pp. 337-351 in *Storie e culture della televisione italiana*, A. Grasso (a cura di), Mondadori, Milano 2013.

¹¹³ E. Ferrieri *Problemi di pubblicità*, in R. n. 5, dal 31 gennaio al 7 febbraio 1931, pp. 12-13.

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

La scelta delle aziende ricade soprattutto nell'intrattenimento leggero e cioè nel varietà radiofonico che da questo momento è più trasmesso, più incentivato, lascia più spazio a nuove sperimentazioni e ha spesso ospiti provenienti dal palcoscenico, allettati dal maggior investimento sui programmi.

Il connubio tra sponsorizzazioni e varietà ha successo:

Gli ascoltatori della radio si sono specializzati a seconda dei loro gusti e del loro temperamento, c'è chi preferisce l'opera e chi l'operetta, chi il fascino severo del concerto sinfonico e chi lo svago riposante della musica cosiddetta leggera. Assai più confortante è invece constatare - almeno per quanto riguarda il nostro Paese - come i consensi dei radioascoltatori si siano unanimemente rivolti verso ciò che da qualche mese mette una nota caratteristica nei programmi italiani: *verso, cioè, i concerti offerti dalle ditte private*¹¹⁶. [corsivo mio].

E, tra le ditte private, di particolare interesse è il varietà offerto dalle ditte Perugina e Buitoni a inizio 1931, sponsor la cui pubblicità era una presenza costante nei fascicoli di *Radiocorriere*:

Né con minor favore viene accolto, ogni venerdì sera, il concerto offerto dalle ditte "Perugina" e "Buitoni". Qui veramente, in luogo di concerto, si dovrebbe dire, con maggior proprietà, spettacolo: perché di un vero e proprio spettacolo radiofonico si tratta appunto e, il cui programma, sempre contenuto in limiti elevati, si rinnova ogni settimana. Le due ditte differenti, infatti si sono proposte, con felice divisamento, di offrire agli ascoltatori della radio mezz'ora di svago sano e lieto; e tale loro proposito amano vedere attuato con grande decoro di mezzi e con felice intuito di scelta. *Spettacolo di varietà, dunque: ma varietà nel senso più proprio e più eletto*. Canzoni e musiche, "sketchs" e cori si alternano, per merito della "Perugina" e della "Buitoni", ogni venerdì alla ribalta radiofonica: cose ora tenui e garbate, ora scintillanti e pittoresche, ma interessanti sempre e sempre ricche di pregio e di buon gusto¹¹⁷.

Il commento di autore anonimo è in un piccolo inserto laterale, tra le ultime pagine del fascicolo della settimana. È probabilmente anch'esso una pubblicità, eppure, considerando l'effettivo investimento che le due ditte avrebbero indirizzato alla radio, considerando anche il successo delle loro future campagne radiofoniche e il contributo che queste avrebbero dato allo sviluppo della radiofonia, è probabile che il commento rispondesse al vero.

Difatti i venerdì sera di fine 1930 e inizio 1931 propongono il "Programma eccezionale offerto dalla Società Anonima Cioccolato Perugina e Pastifici Buitoni organizzato dall'Eiar" che offre

¹¹⁶ Anonimo *Programmi che piacciono* in *Radiocorriere* n. 8, 21-28 febbraio 1931, p. 56.

¹¹⁷ Anonimo *Art.cit.* in *Radiocorriere* n.8, 21-28 febbraio 1931, p. 56.

un repertorio di varietà variabile di settimana in settimana. Sono trasmessi sia concerti musicali di varia natura – classica, sinfonica, dialettale, folkloristica, – ma soprattutto artisti della ribalta. Il programma è in diretta sulle reti di Milano, Torino, Genova, Roma e Napoli: è insomma un programma a reti unificate a eccezione della stazione di Bolzano.

Con questo programma, tra le pagine di “Radiocorriere”, aumenta la ricorrenza di nomi noti al mondo della ribalta: vi partecipano Ettore Petrolini, Elsa Merlini con Nino Besozzi, Paolo Bernard o artisti in diretta dal teatro “Wunder Bar” aperto a Milano dall’attore Armando Falconi¹¹⁸. Seppure quindi gli artisti faticino ancora ad ammetterlo, l’idea di prendere parte a trasmissioni radiofoniche diviene meno disdicevole. Risulta emblematico in questo senso l’ironico commento sulla radiofonia rilasciato nel 1934 dall’attore Luigi Cimara: “i più grandi benefattori della radio sono gli autori e gli attori di teatro. I primi perché scrivono delle brutte commedie e i secondi perché recitano male. I bravi autori e i buoni autori se ne infischiano della radio e non la temono affatto”¹¹⁹, ma quando l’intervistatore Gim gli chiede se avesse mai parlato alla radio e quale impressione ne avesse ricavato risponde: “Un vero piacere, specialmente quando alla fine della breve conversazione sono passato alla cassa”¹²⁰.

È proprio grazie ai programmi sponsorizzati che il varietà radiofonico si completa, costituendosi in un macrogenere ibrido tra musica e prosa, dove i due elementi non sono separati ma uniti in spettacoli cantati e recitati al contempo. Ne nascerà il genere chiamato *radiorivista*¹²¹.

¹¹⁸ Gli artisti appaiono rispettivamente nei n. 8, 4, 7, 11 di «R» 1931, p. programmazione del venerdì. Il programma è in onda fino alle settimane intorno alla Pasqua 1931. Sul “Wunder Bar” di Milano cfr. De Matteis, Lombardi *Follie del varietà* p. 151.

¹¹⁹ Luigi Cimara intervistato da Gim Gli artisti e la radio. Kiki Paalmer – Cimara – Pilotto in “La stampa”, sabato 10 febbraio 1934, p. 6.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Una delle prime trattazioni in merito alla *radiorivista* è quella del 1938 di Enrico Rocca in *Panorama dell’arte radiofonica* p. 108.

LA RIVOLUZIONE DI NIZZA E MORBELLI

1.4.1. *I Quattro Moschettieri* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli: il varietà radiofonico conquista il successo di massa e le prime canonizzazioni

Buitoni e Perugia continuano negli anni a offrire programmi di varietà e non si limiteranno a investire sulle trasmissioni serali, ma anche su quei programmi per bambini ritenuti tanto strategici per l'Ente radiofonico. È in questo momento che i principali elementi dello sviluppo del varietà si uniscono e l'intrattenimento radiofonico ottiene finalmente il successo di massa tanto auspicato. Ciò avviene attraverso *I quattro moschettieri*, serie radiofonica a puntate in onda a fine 1934, scritto dai due giovani autori torinesi Angelo Nizza e Riccardo Morbelli.

Sono giovani universitari vicini al mondo del varietà di ribalta per cui nei primi anni Trenta avevano iniziato a scrivere sketch nell'ambiente dello spettacolo torinese. È in questo contesto che si avvicinano anche al varietà radiofonico, dopotutto la sede di Torino è uno dei maggiori auditori di produzione dell'Eiar. Il loro esordio in radio è con il programma *Un'ora con te*, in onda il 7 marzo 1933, probabilmente adattamento di uno dei loro sketch per il palcoscenico¹²². L'anno successivo il duo partecipa ai "Littoriali della cultura e dell'arte"¹²³ e per l'occasione ri-mediano al microfono un loro sketch di rivista, *Meglio un asino vivo*, ottenendo buoni risultati nel contesto della competizione. La loro intuizione si basa sul riproporre l'estrosità di una rivista di varietà al microfono¹²⁴. L'esperimento si rivela di successo e la coppia viene chiamata a collaborare con l'Eiar per una collaborazione sistematica all'interno di un programma per bambini. Nascono perciò *Le avventure di Topolino*¹²⁵, un'avvincente saga radiofonica trasmessa per le stazioni settentrionali fino a Firenze.

¹²² Trasmissione in onda il 7 marzo ore 21.00 del 1933 nelle stazioni di Milano, Torino, Genova, Trieste, Bolzano, Firenze cfr. R. n. 10, 5-12 marzo 1933, p. 37. La trasmissione è annunciata in un apposito riquadro delle pagine del palinsesto come «radio-rivista».

¹²³ Competizioni amichevoli rivolte ai GUF (Gruppi Universitari Fascisti) con il fine di individuare giovani promesse nel campo artistico-culturale italiano da poter inserire, eventualmente, nei ranghi del Partito fascista. Si rimanda a Giovanni Lazzari *I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo* Napoli, Liguori, 1979.

¹²⁴ Cfr. Ortoleva, Scaramucci *Enciclopedia della radio* p. 551. Il dato è riportato anche in R. Sacchetti *La radiofonica arte invisibile* p. 61 e in F. Malatini *Cinquant'anni di teatro radiofonico* p. 39.

¹²⁵ *Le avventure di Topolino* vennero poi riproposte per radio Rai negli anni Cinquanta e in quell'occasione incise in *padelloni* (dischi a incisione diretta), in sette puntate in onda a partire dal 26 dicembre 1950 e il 16 gennaio 1951, per la regia di Riccardo Massucci. I commenti musicali erano anche allora di Egidio Storaci (compositore storico della radiorivista sin dalle puntate degli anni Trenta, in seguito anche della radiosaga *I 4 moschettieri* e, come vedremo, della prima rivista radiofonica di Federico Fellini e Ruggero Maccari: *Le avventure dei sette nani*, 1940 cfr. capitolo 2). Le puntate incise negli anni '50, vennero poi restaurate a cura di Stefano Pogelli e riprodotte per Rai Radio 2 nel 2013. Sono ora disponibili su RaiPlay Sound: <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/05/LE-AVVENTURE-DI-TOPOLINO-RADIOFANTASIE---1-Topolino-fra-i-corsari-de23ac32-9a04-45c6-a79e-4706b657092c.html>.

Nel loro insieme, *Le avventure di Topolino* sono un esperimento radiofonico piuttosto innovativo. Se la serialità radiofonica nelle trasmissioni per bambini non era una novità, *Le avventure di Topolino* mantenevano infatti maggior coerenza narrativa e si giovavano di un linguaggio moderno e un'ironia sagace apprezzabile anche agli adulti. Si ricordi inoltre che anche il tema risultava in voga, Topolino era da pochi anni approdato al cinema e nel 1932, per Nerbini editore, era nato il magazine a fumetti omonimo.

Di nuovo il rapporto tra serialità radiofonica e fumetto appare degno di nota: la suddivisione spazio-temporale della fruizione del fumetto – nel passaggio da una didascalia all'altra e nell'attesa di un numero a settimana – potrebbe aver suggerito ancora una volta di riproporre tale suddivisione anche in un prodotto radiofonico: tanto più perché sullo stesso tema, tanto più perché rivolto allo stesso pubblico infantile. Il programma ha successo, ma a consacrare definitivamente Angelo Nizza e Riccardo Morbelli come autori radiofonici è la saga de *I quattro moschettieri*, trasmessa ora in tutta la Penisola.

Nel giro di pochi mesi la trasmissione diviene una mania per i giovani ascoltatori e anche per molti adulti. Il suo successo è il primo punto di partenza di un fenomeno di massa crossmediale che alimenta di volta in volta le sue varie evoluzioni. Dal successo della radio, infatti, viene stampato nel 1935 un album di figurine disegnate da Angelo Bioletto – è un caso studio molto celebre – che ritrae i vari personaggi della saga. La ricerca delle figurine dà avvio a una sorta di febbre di massa data dalla spasmodica ricerca dei pezzi più rari, soprattutto della rinomata carta ritraente il Feroce Saladino. Il premio per completare l'album di figurine è una vera e propria anticipazione di quella che diverrà la società dei consumi degli anni Trenta, il concorso Buitoni-Perugina infatti ha messo al bando dei premi per chi completerà l'album e tra di essi vi è la Fiat Topolino.

Per comprendere la portata mediale del fenomeno al di là del noto caso dell'album di figurine, basti pensare che gli interpreti Nunzio Filogamo, Mario Ponte, Arrigo Amerio, Umberto Mozzato e Riccardo Masucci si presentano alla fiera di Milano del 1935 sopra un aerostato firmato "Perugina" e atterrano alla fiera acclamati da una folla urlante¹²⁶. Nel gennaio 1936 viene inoltre edito un libro, illustrato ancora una volta dal disegnatore Angelo Bioletto che da questo fenomeno mediale trae la sua fama¹²⁷.

¹²⁶ Cfr. Anonimo *La vera avventura dei Moschettieri*, in «La Stampa» sabato 11 maggio 1935, p. 6. E' disponibile inoltre il video dell'arrivo degli attori sulla mongolfiera tramite Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GZJXEj4ztyE>, canale: Videoteca Michele Patucca. Ultima visualizzazione: settembre 2025. Tra gli attori si ricorda che Riccardo Masucci, oltre ad essere l'interprete di Arlecchino era anche il regista della radiorivista.

¹²⁷ Si potrà leggerne l'annuncio in *I quattro moschettieri diventano un libro* in «La Stampa della sera», sabato 25 gennaio 1936, p. 3.

Nell'autunno dello stesso anno la storia de *I quattro moschettieri* diviene poi un film a cura di Carlo Compagalliani. Il film è a sua volta è un fenomeno mediatico inedito poiché gli interpreti sono marionette realizzate secondo la tradizione dell'artigianato italiano e manovrate da professionisti. Il film voleva infatti essere una controproposta autarchica alla diffusione del film d'animazione di monopolio statunitense¹²⁸ e così, anche il suo lancio nelle sale diviene un evento mediatico: le proiezioni a Milano, ad esempio, sono arricchite dalla distribuzione per ciascuno spettatore in sala delle figurine Buitoni «compresi gli esemplari più rari»¹²⁹.

Nel 1937 si aggiunge al fenomeno de *I quattro moschettieri* anche il film *Il feroce Saladino* di Mario Bonnard, ispirato ancora una volta al successo dell'operazione commerciale¹³⁰.

Delle iniziative legate alla saga è poi di particolare interesse per questo studio l'adattamento nel 1935 in uno spettacolo di varietà curato dagli stessi Nizza e Morbelli¹³¹. È questo uno dei primi esempi in cui dal varietà radiofonico deriva uno spettacolo di varietà a teatro, e non viceversa.

È finalmente con il successo di massa della saga di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli che verrà delineato e canonizzato quel genere radiofonico denominato radiorivista: nato appunto dall'intenzione di far confluire in radio alcune caratteristiche delle spettacolari riviste degli anni Trenta. È il punto di arrivo di quel percorso di inserimento di maestranze derivanti dal teatro del varietà di cui si è trattato nei paragrafi precedenti. Un percorso che ora ha trovato la massima possibilità espressiva all'interno di una programmazione seriale per bambini, promossa e diffusa da una campagna di marketing.

Aldilà della propagazione del successo attraverso il marketing e la risonanza su altri media del contesto culturale del tempo, la saga di Morbelli e Nizza nel suo puro esito radiofonico ha un'ampia portata innovativa.

¹²⁸ Si rimanda allo studio di R. Berlini *Iconologia del grottesco sincopato* ovvero *Scusi... avrebbe un Saladino?* In R. Berlini (a cura di) *Miscel e Gabrè. I fratelli del varietà: Atti del convegno, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi, Roma, 26 ottobre 2023*, Blackwells Library, 2024.

¹²⁹ Cfr. Anonimo *Oggi, oggi, oggi AL ROSSINI – Quattro moschettieri di Nizza e Morbelli* in «La Stampa» Lunedì 29 marzo 1937, p. 6.

¹³⁰ R. Sacchettini *La radio come spazio magico della finzione: I 4 moschettieri di Nizza e Morbelli in giro per il mondo* in "Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca". Firenze, Firenze University Press, 2016. Su *Il feroce Saladino*, messo in dialogo proprio con la scrittura di Federico Fellini si attende la pubblicazione del contributo di Denis Lotti *Incunaboli felliniani nel film Il feroce Saladino in Cinefolle. Influenze e interazioni tra varietà e il cinema*, atti di convegno a cura E. Mosconi, M.A. Pimpinelli, E. Uffreduzzi, Edizioni Cineteca di Bologna, *In corso di pubblicazione*.

¹³¹ An. *Ritorno dei moschettieri* per la rubrica *Cronaca del teatro e della radio* in «La Stampa», sabato 25 maggio 1935, p. 6.

Essi stravolgono lo spettacolo di varietà creando storielle radiofoniche più espressive e funzionanti degli sketch prima di allora trasportati al microfono. *I Quattro Moschettieri* nell'intrattenimento, nella musicalità e nel variare dei ritmi hanno un'inedita vivacità radiofonica. Il fatto che la rivista si sviluppi in una saga, aggiunge inoltre un maggiore fondamento narrativo a un'iniziativa che era nata come una sperimentazione goliardica, ma che di lì in poi diventa un mestiere e assume una precisa organizzazione del lavoro: «passate dunque la ventata dei primi entusiasmi, fu gioco forza imporci un piano di lavorazione che si basava su questi tre punti: trama, parodia e canzoni, sceneggiatura»¹³². Nelle loro riviste radiofoniche, gli elementi narrativi e spettacolari sono infatti uniti e inscindibili: la trama sarebbe stata debole se non motivata dall'elemento spettacolare e quest'ultimo non avrebbe avuto fondamenta né capacità di reiterare la curiosità – e quindi il successo – della trasmissione senza il supporto della forte struttura narrativa. La tipizzazione dei personaggi, inoltre, in cui fondamentale era la forza espressiva dei suoi interpreti, dava organicità alle puntate stabilendo un legame affettivo con gli ascoltatori. Caso esemplare è il successo di Nunzio Filogamo, interprete del moschettiere Aramis a cui attribuiva caratteristiche di *latin lover* attraverso la sua distintiva -r- moscia, richiamando la stereotipata e romanza analogia del francese come linguaggio dell'amore e del moschettiere come galante cavaliere a servizio del gentil sesso. Filogamo-Aramis diviene così il più eclatante caso di divismo radiofonico in Italia. La suddetta occasione della fiera di Milano del 1935 in cui l'attore si vede circondato da una folla di signore e le numerosissime lettere che riceve dalle sue fan ne sono una fervida testimonianza¹³³. La saga radiofonica era inoltre costituita da un costante gioco di rimandi e citazioni che superavano la diegesi narrativa per rivolgersi direttamente al mondo contemporaneo. Era così offerta la possibilità di ridere dell'attualità, degli stereotipi culturali del tempo e di una cultura scolastica – spesso mnemonica e nozionistica – che aveva però fornito gli strumenti basilari per goderne parodia. Si creava perciò una dimensione parallela in cui reale, fantastico, storico e letterario convivevano. Il risultato era una comicità apparentemente ingenua, ma in realtà arguta, che nascondendosi in un prodotto indirizzato all'infanzia – sarà bene ricordarlo – sarà il primo esempio in Italia di una parodia in serie, che avrà poi discendenti televisivi¹³⁴. Una

¹³² R. Morbelli. *Angelo Nizza nei ricordi di Riccardo Morbelli: questa istoria che andiamo a narrare...* in R. n. 29, 16-22 luglio 1961, p. 6.

¹³³ Per un esempio del successo di Filogamo alla Fiera di Milano 1935, si rimanda ancora una volta a An. *La vera avventura dei Moschettieri*, in «La Stampa», 11 maggio 1935, p. 6. Il divismo radiofonico intorno alla figura di Nunzio Filogamo è analizzato da Fausto Colombo in *La cultura sottile*. pp. 180-183. Riguardo alle lettere, esse sono tutt'ora conservate nell'archivio privato di Riccardo Morbelli attualmente studiate da Roberto Berli.

¹³⁴ Per fare un esempio, si rilevano concordanze tra la rivista radiofonica di Nizza e Morbelli e la mini-serie televisiva *I promessi sposi* del 1990, del trio Lopez-Marchesini-Solenghi.

dimostrazione è riscontrabile già nelle sintesi delle puntate riportate in “Radiocorriere” all’interno delle inserzioni pubblicitarie dedicate alla saga. In una di esse, ad esempio, si legge:

«Accolti coi dovuti onori ad Hollywood, i Moschettieri stavano pacificamente sorbendo il tè nel palazzo di Greta Garbo, quando una tragica notizia ha turbato la pace di Cinelandia: Maurice Chevalier è stato rapito dai gangsters, assoldati da una Ditta concorrente! Trattandosi di un compatriota, i Moschettieri non hanno esitato a correr sulla traccia dei rapitori, ma gli stessi gangsters si sono impossessati anche dei quattro eroi. Solo Arlecchino è riuscito a sfuggire all'imboscata e solo, ha iniziato l'inseguimento dei malfattori. Riuscirà il bravo Arlecchino, a raggiungere il suo intento? Dall'aereostato, che in una settimana ha già raggiunto il cielo di New York, egli sta lanciando appelli disperati: seguiamolo oggi nella sua meravigliosa avventura»¹³⁵.

I Quattro moschettieri furono l’esito più simile e contemporaneamente più distante a *quel teatro di massa* - nella sua veste radiofonica – auspicata da Mussolini e da intellettuali. In merito, è notevole la lettura che ne dà Antonio Papa come «la costante parodia dell’eroismo che, attraverso la presentazione caricaturale dei personaggi, ispirava i testi di Nizza e Morbelli e che era gradevolmente recepita dal pubblico come una sorta di inconsapevole reazione ai modelli esasperatamente positivi dell’universo fascista»¹³⁶.

1.4.2 Enrico Rocca: canonizzazione del panorama radiofonico in Italia

Nel biennio 1935-1936, mentre settimanalmente Nizza e Morbelli ripropongono in radio i loro *Quattro moschettieri* e mentre gli ascoltatori della radio si affollano nelle edicole per collezionarne le figurine, la proposta radiofonica Eiar appare molto sviluppata. L’Ente Radio Rurale che ha perseguito l’iniziativa di portare sul mercato ricevitori più economici; è stato abbassato il prezzo dell’abbonamento Eiar soprattutto per famiglie numerose e sono aumentate

¹³⁵ In “Radiocorriere”. n. 8, dal 17 al 23 febbraio 1935, p. 34. La copertina nel numero ritrae infatti I quattro moschettieri sopra una mongolfiera.

¹³⁶ Antonio Papa, *op. cit.*, Vol. 1, pp. 156-157. Sul successo radiofonico di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli si riporta ancora una volta alle analisi di Rodolfo Sacchettini *La radiofonica arte invisibile*, ma soprattutto all’estensione degli studi di R. Sacchettini *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un’arte invisibile* Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 33-43. Anche a F. Colombo *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 2017 [1998], pp. 180-183. Anche a R. Berlino *Iconologia del grottesco sincopato ovvero ‘Scusi...avrebbe un Saladino?’* in R. Berlino (a cura di) *Miscel e Gabrè i fratelli del varietà* Atti del convegno, Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi, Roma, 26 ottobre 2023.

le stazioni trasmettenti della Penisola. L'Eiar ha perciò aumentato esponenzialmente il numero degli abbonati superando le cinquecento mila unità¹³⁷.

Riguardo allo spettacolo radiofonico, sono aumentate le produzioni e anche Roma è fornita di una compagnia apposita per la prosa radiofonica¹³⁸. In prossimità di questa, nel novembre 1935 era stato inoltre lanciato il *Concorso nazionale per radiocommedie*¹³⁹: un'iniziativa di successo - stando agli articoli di "*Radiocorriere*" che testimoniano il recapito di 491 copioni, un numero tale da costringere gli organizzatori a posticipare la pubblicazione dei risultati¹⁴⁰. Tra le radiocommedie recapitate, le migliori risultano quelle di penne giovani, di autori quindi meno noti ma che dimostrano buona consapevolezza nell'utilizzo del mezzo¹⁴¹. Così, nel giro di un anno, affacciandosi all'anno 1936, la programmazione si era arricchita di scritture inedite per la radio e le riproduzioni di commedie o drammi radioteatrali erano aumentate notevolmente¹⁴².

Il radioteatro italiano sembra aver finalmente trovato la sua forma e la sua autonomia. A pochi numeri dalla pubblicazione del bando di concorso la redazione del settimanale si dichiara soddisfatta dell'eco del concorso ha ottenuto sulla stampa e tra la critica:

La netta distinzione fra teatro sul palcoscenico e teatro al microfono è stata da tutti rilevata, così come tutti sono concordi nell'accettare la formula del bando: essere la radiocommedia un lavoro tipicamente radiofonico, scritto e congegnato avendo di mira i mezzi particolari e le esigenze speciali proprie della radiofonia¹⁴³.

In questo contesto di rinnovata produzione, nel 1938 Enrico Rocca pubblica il saggio *Panorama dell'arte radiofonica*, la prima opera teorica in Italia di riflessione sui generi dello spettacolo radiofonico del Paese. Rocca, già giornalista presso *Il Popolo d'Italia* e *Lavoro*

¹³⁷ Si considerino i dati di ascolto riportati da *Radiocorriere* a fine anno, nel rendiconto dell'attività radiofonica. A fine 1935 gli abbonati erano 535.971. I progressi del sistema radiofonico italiano e, in particolare, i dati di ascolto sono riportati anche in A. Papa e da G. Isola, ma soprattutto è preziosa la lettura sui consensi di ascolto riportata da Anna Lucia Natale in *Gli anni della radio 1924-1954, Contributo a una storia sociale dei media in Italia. Napoli, Liguori*, 1990, pp. 71-74.

¹³⁸ A Papa. *Storia politica della radio*. vol 2, pp.12-13.

¹³⁹ Anonimo in *Concorso Nazionale per radio-commedie*: «Di teatro sonoro, scena radiofonica, fonomontaggio e simili se ne è molto ben discusso. Autorevoli persone hanno apportato pareri e consigli sull'argomento. È il tempo - ora - di passare i fatti: chiediamo a tutti gli scrittori italiani, a tutti indistintamente, illustri, noti e ignoti, l'apporto concreto di radiocommedie al repertorio radiofonico nazionale», in R n. 45, 3-9 novembre 1935, p. 13.

¹⁴⁰ Cfr R. n. 11, 8-14 marzo 1936 p. 39.

¹⁴¹ Sulle radiocommedie prodotte a seguito del concorso, dettagliata analisi in Sacchetti *Op. cit.* 2011. pp. 136-159.

¹⁴² Anche il numero di abbonati risulta aumentato. In merito ai nuovi investimenti Eiar Cfr. A. Papa *op.cit* vol. 2 pp. 27-33.

¹⁴³ Cfr. Anonimo, *Consensi e giudizi di critici e giornali. Sul concorso dell'Eiar per una radiocommedia* p. 5 in R. n. 47, 17-23 novembre 1935.

d'Italia era un intellettuale molto attento alle produzioni drammaturgiche – non solamente radiofoniche - in Italia e nel mondo. Egli è uno dei pochissimi a trattare di radorivista portandola ed esempio per i progressi tecnici e innovativi del linguaggio radiofonico, dall'altra. Nel 1936 Rocca prendeva inoltre parte al corpo docenti e alla commissione d'esame per il "Centro di preparazione radiofonica" istituito dall'Eiar lo stesso anno allo scopo di formare giovani leve nel ruolo di regia, drammaturgia, recitazione e cronaca radiofonica¹⁴⁴. È soprattutto questa esperienza di docenza e pratica radiofonica che egli matura l'idea di scrivere *Panorama dell'arte radiofonica*, in cui dedica le sue riflessioni ai generi radiofonici in "un tentativo di riordinamento storico-estetico"¹⁴⁵ non concentrandosi su uno specifico settore, ma con lo scopo di dare una "visione d'insieme"¹⁴⁶. L'intento di Rocca è formativo e informativo: "informativo per il laico, formativo per chiunque, dal conversatore all'autore radiofonico, intenda dedicare la propria attività alla radio"¹⁴⁷. Oltre al repentino progresso della radiofonia italiana degli anni precedenti, che lo stesso Rocca ammette nella prefazione, il suo panorama dell'arte radiofonica si avvale della comparazione con la radiofonia estera, di cui era attento ascoltatore e conoscitore. Realizza quindi un'opera di sapore internazionale, che inquadra il panorama radiofonico italiano all'interno del più sviluppato contesto europeo e la comparazione con esso aiuta la comprensione e definizione dei generi radiofonici da lui individuati¹⁴⁸.

Riguardo alla radorivista egli, a pochi anni dall'affermazione di questa in Italia, ha già possibilità di sintetizzarne a pieno le caratteristiche confermandola come una forma di sviluppo di quella che era stata la pregressa attività del varietà radiofonico:

Una piccola dosatura sceneggiata in più può portarci da questo labile regno del riempitivo agli sketches radiofonici, che, oriundi dall'America e ospitati con favore nel Belgio ed in Francia, vanno anche da noi raffinandosi e italianizzandosi ogni giorno di più. Il giallo può colorirli, la musica e la canzone animarli, *la ricchezza del contenuto e la durata promuoverli a radorivista*¹⁴⁹. [corsivo mio]

¹⁴⁴ Cfr. tra i vari, annunci in merito in Radiocorriere: primo in R. n. 54 del 13-19 dicembre 1936. Rocca della commissione d'esami in R. n. 29 18-24 luglio 1937. "Gli esami finali al centro di preparazione radiofonica" p. 4.

¹⁴⁵ manca

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ E. Rocca op.cit. p. 8.

¹⁴⁸ Per una più approfondita sintesi della figura di Enrico Rocca e del suo "Panorama dell'arte radiofonica", si confronti Sacchetti Rodolfo *La radiofonica arte invisibile*, Titivillus, Pisa, 2011, pp 57 – 64.

¹⁴⁹ Enrico Rocca *Panorama dell'arte radiofonica* p. 108.

In Rocca la radiorivista, a differenza del pregresso varietà radiofonico, non può prescindere dalla struttura narrativa nonostante l'importante apparato musicale: “deve poter fare assegnamento su di un'originalità a getto continuo che dal dialogo, sempre in equilibrio sul filo dell'imprevisto, si contagi alla musica, alla parte cantata, agli effetti sonori, al caleidoscopico svariare delle situazioni”¹⁵⁰, così da riprodurre un preciso contesto, realistico o, preferibilmente, fantastico.

Egli inoltre comprende che la struttura narrativa della radiorivista sta iniziando ad avvicinare il varietà radiofonico alle aspettative per quello che era considerato il radio teatro canonico:

*Tutto sommato la tecnica della radiorivista non differisce da quella di ogni altra forma di teatro auditivo se non per l'impiego più argutamente spregiudicato dei mezzi espressivi: con gli stessi accorgimenti acustici o dialogici, spinti magari al grottesco o al caricaturale, s'ottengono qui immediati cambiamenti di scena; con la stessa pericolosa facilità si creano ambienti reali o fantastici, inquadrature storiche o fiabesche*¹⁵¹. [corsivo mio]

Riconoscendo al genere la capacità di aver saputo fare sapiente impiego delle potenzialità radiofoniche, Rocca riconosce che scrivere rivista radiofonica non è semplice e per questo “è chiaro che gli scrittori di buone radioriviste scarseggiano anzichè”¹⁵². Di qui conferma la coppia Nizza e Morbelli come il primo e insuperato duo autoriale di rivista radiofonica. Il giornalista spende infatti molte righe sul fenomeno dei *Quattro Moschettieri* e della campagna di marketing intorno ad esso, non trascurando di menzionare altre riviste che i due giovani avrebbero scritto a seguito del successo della parodia di Dumas.

L'attenzione è importante per i due giovani autori e non passa inosservata: nei suoi studi sulla drammaturgia radiofonica, Rodolfo Sacchettini riporta l'estratto di una lettera fino a allora inedita che Nizza e Morbelli inviano a Enrico Rocca a seguito dei riconoscimenti che questi aveva attribuito al loro lavoro:

La ringraziamo vivamente di aver voluto accennare a noi [...] *Solo i giovani potrebbero sveltire la Radio* e farsene uno strumento degno dell'epoca in cui viviamo. Vuol sapere che alla presentazione dei copioni delle prime quattro puntate dei *Moschettieri* i dirigenti artistici dell'Ente Italiano ci hanno detto che della roba così sballata non sarebbe stata su nemmeno per tre manifestazioni? Siamo alla ventiduesima [...] Invano abbiamo cercato, anche con sacrifici pecuniari, *di imporre*

¹⁵⁰ *Ivi* p. 109.

¹⁵¹ *Ivi* p. 110.

¹⁵² *Ibidem*.

*una serie di trasmissioni per i bambini. Per fare qualche cosa di serio e di continuativo ci siamo dovuti buttare alla pubblicità. Scusi questo sfogo dell'anima e si abbia, con rinnovati sentiti ringraziamenti, le espressioni della nostra cordiale considerazione*¹⁵³.

Si comprenderà che questa lettera è un'ulteriore preziosissima conferma della rilevanza che i programmi sponsorizzati e la programmazione per bambini ebbero per la storia della radio in Italia.

I quattro moschettieri verranno riproposti a più riprese intorno al biennio '35 e '36 e il duo di autori presenterà poi ulteriori lavori radiofonici. Si includono la saga *Cantami o diva* (1935)¹⁵⁴, *Il corsaro Azzurro* (1936)¹⁵⁵, *Moschettieri 1936*¹⁵⁶ (1936). Nessuna delle successive radioriviste eguaglierà il successo dei Moschettieri, tuttavia in esse Morbelli e Nizza eleveranno il linguaggio in riferimenti contemporanei e politici prendendo le distanze, seppur con moderazione, dal target infantile.

Si consideri ad esempio la saga *Canatami o diva* che, nel suo parodiare gli eroi del mito greco, propone in realtà una brillante parodia del divismo dei tempi in cui gli Dèi dell'Olimpo si comportano come stelle dello spettacolo, richiamandosi con intenti ironici tanto ai grandi divi di Hollywood quanto ai celebri attori di cinema e rivista in Italia.

Si tratta inoltre di scritture non prive di propaganda ma che, anzi, avendone il regime compresa l'influenza mediatica, aumentano nei richiami all'autarchia e al razzismo anche quando questi risultano stridenti alla diegesi narrativa¹⁵⁷. Si è al tempo in piena guerra coloniale contro l'Etiopia e in radioriviste apparentemente per bambini - tutte ancora rigorosamente sponsorizzate da Buitoni e Perugia - i richiami alla vicenda politica sono frequenti. È esplicita la strategia di deridere i nemici trasfigurandoli a intrattenimento per adulti e bambini.

¹⁵³ Lettera spedita a Enrico Rocca da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, conservato nell'archivio privato di Liliana Rocca. Trovata da Rodolfo Sacchettini. In Sacchettini *op. cit.* p. 63.

¹⁵⁴ In onda a partire dal 24 ottobre, cfr. "Radiocorriere" n. 43 dal 20 al 26 ottobre 1935, p. 27.

¹⁵⁵ In onda a partire da domenica 26 gennaio 1936, cfr. "Radiocorriere" n. 5 dal 26 gennaio al 1 febbraio 1936, p. 14.

¹⁵⁶ In onda a partire dal 25 ottobre, si veda in "Radiocorriere" n. 44 dal 25 al 31 ottobre 1935, p. 15.

¹⁵⁷ Ad esempio, quando in *Cantami o Diva* Marte incontra Giove che gli confessa di lasciare spesso l'Olimpo per mettere al suo posto un sosia, il Dio è paragonato al Negus, imperatore d'Etiopia: "Ah, ho capito. Lei fa come il Negus che se ne rimane ad Addis Abeba nascosto e manda il suo sosia con l'ombrello sorro e il cappellone alla Selassìè in guerra, sul fronte". Da R. Morbelli, A. Nizza *Cantami o diva*, 1935 Seconda puntata *Il gazzettino dell'Olimpo*. R/Commedia. Musica di Egidio Storaci. Serie radiofonica «*Cantami o Diva*». In faldone 520/9862.1, Archivio del Fondo Zurlo per Censura teatrale e radioteatrale (1931-1944), p. 9. Conservato presso l'Archivio di Stato di Roma. La parodia al Negus continuava anche in una parodia cantata, se ne riportano i primi versi: "Negus povero negus, del tuo tamburo chi se ne fregus? / Rari sono i danari ed i banchieri son molto avari./ Negus povero Negus in ogni banca trovi un diniegus./ Solo e senza rimarrai, o triste Negus, povero Negus!!".

A prescindere dalle velleità propagandistiche che il fascismo detiene su di essi, i lavori radiofonici di Angeli Nizza e Riccardo Morbelli diverranno scuola per la radiofonia successiva ispirando futuri autori per radio: Federico Fellini e Ruggero Maccari ne sono un esempio. La loro prima scrittura radiofonica *L'avventura di Pisolo* è infatti una rivista goliardica per bambini, un perfetto calco dello stile di Nizza e Morbelli¹⁵⁸.

Si noti inoltre che Riccardo Morbelli si trasferirà di lì a poco a Roma spinto dalla volontà di perseguire la sua carriera e entrare nel mondo del cinema. Egli continuerà a scrivere anche per radio ma prenderà anch'egli parte a programmi radiofonici a cui partecipa anche Fellini. Morbelli, come Fellini, figura infatti tra gli autori di scene radiofoniche per il programma "Terziglio" del 1942. Pur scrivendo separatamente i due si conosceranno, nell'Archivio Morbelli che è attestato un soggetto cinematografico risalente al 1962 e intitolata *Le cavie Umane* che Morbelli scrive per Fellini nella speranza che diventi un film¹⁵⁹. Il film non venne mai realizzato ma è tuttavia importante sottolineare il rapporto tra i due perché è un'ulteriore testimonianza di uno scambio intermediale e di un contesto culturale che avrebbe trasformato e dato finalmente i giusti onori all'intrattenimento radiofonico leggero.

¹⁵⁸ Cfr. Capitolo 3.

¹⁵⁹ Si ringrazia Roberto Berlino per aver fornito l'informazione e averci permesso di consultare il documento.

AL TEMPO DI FEDERICO FELLINI

Federico Fellini inizia a collaborare con l'Eiar nell'aprile 1940. Lo stesso anno in cui l'Italia entra nel Secondo conflitto mondiale. La propaganda fascista che già da 1935 aveva intensificato il suo controllo sull'Ente radiofonico in concomitanza con la guerra coloniale d'Etiopia e con l'Istituzione dell'Ente radio Rurale, ha ora un controllo ancora più stringente. Tale controllo si era concretizzato nell'istituzione nel 1937 del Ministero della Cultura Popolare, il MinCulPop, che sotto la guida di Alessandro Pavolini, influentissimo politico fascista, monitorava e dava ordini riguardo la qualità e la distribuzione della cultura di massa italiana. Il MinCulPop aveva il controllo dell'EIAR, dell'Istituto Luce, dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, della Discoteca di Stato, dell'Ente nazionale per le industrie turistiche; insomma, controllava su grande scala tutti i maggiori mezzi di diffusione della cultura d'Italia. Nel 1938 erano state firmate le Leggi razziali fasciste e ne era conseguita la firma del Patto D'Acciaio nel 1939, che sanciva l'alleanza formale con la Germania di Hitler¹⁶⁰.

1.5.1 Le trasmissioni speciali

Dal settembre 1941 "Radiocorriere" dedica pagine apposite ad approfondire la programmazione delle «Trasmissioni Speciali», trasmissioni indirizzate a specifiche categorie di ascoltatori per creare loro uno spazio apposito all'interno del palinsesto. Sono incluse tutte le categorie di italiani considerate di strategico valore per la Patria – e per la propaganda: vi sono i dopolavoristi, i lavoratori rurali, i feriti di guerra, la gioventù fascista, le forze armate. Per ogni italiano che si rispetti vi è l'inquadramento in una categoria sociale e, per ognuna, dei programmi ad hoc. Vi è *Radio Igea*, dedicata agli invalidi di guerra, *Radio Sociale* per i lavoratori e il proletariato urbano¹⁶¹, le trasmissioni per il 'dopolavoristi' – "simpaticissimo neologismo"¹⁶² – dedicata ai momenti di riposo dei lavoratori; le *Trasmissioni per le forze armate* dedicate alle truppe al fronte e *Radio Gil* dedicata alla gioventù. Vi confluisce anche *Radio Rurale* che continua la missione di educare le masse rurali iniziata da metà anni Trenta.

¹⁶⁰ Ancora si rimanda per delle analisi specifici sui programmi culturali fascisti a opere quali De Grazia, Victoria, *The Culture of Consent*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 e Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, California, University of California Press, 2001.

¹⁶¹ F. Monteleone dedica particolare attenzione all'istituzione di Radio Sociale. Cfr. *Storia della radio e della televisione in Italia* pp. 109-115.

¹⁶² La definizione si ritrova in "Radiocorriere" n. 37, 7-13 settembre 1941, p. 10.

Si aggiungerà poi nell'anno successivo l'aggregazione dei programmi per signore ora inseriti nelle *Trasmissioni per le donne italiane*.

Sotto la dicitura di 'Trasmissioni Speciali' convogliano quindi una serie di programmi preesistenti – programmi per bambini, programmi per gli agricoltori o per la scuola, per i malati di guerra... – adesso tuttavia rilocati ordinatamente all'interno del palinsesto e riorganizzati con carattere innovativo. L'investimento per queste trasmissioni produce infatti esiti sì dogmatizzanti, ma proprio per questo attenti all'intrattenimento e al coinvolgimento attivo degli ascoltatori. Le Trasmissioni speciali sono infatti prevalentemente basate sul concetto di una radio itinerante che possa avvicinarsi agli ascoltatori e fidelizzarli, soprattutto in concomitanza con momenti complessi per l'equilibrio politico ed economico del Paese. Così, molti di questi programmi sono registrati preferibilmente presso gli ambienti o le sedi stesse delle categorie a cui sono dedicati: case di cura, ospedali, zone rurali, campi estivi per balilla o piccole italiane, sedi dei dopolavoro o postazioni militari. L'idea è di portare il microfono alle persone e far vedere loro la radio: per questo motivo gli artisti del varietà radiofonico sono spesso invitati a prendervi parte, in un contemporaneo intreccio tra spettacolo radiofonico e spettacolo dal vivo. Scorrendo i fascicoli del settimanale radiofonico si leggono infatti i nomi di molti artisti impegnati a presenziare a manifestazioni di spettacolo radiofonico dal vivo. Se non vi partecipano in loco, essi sono altrimenti ingaggiati per la registrazione dei programmi in studio. In questi tempi difficili, il ruolo del varietà appare particolarmente strategico se ricorrono spesso le partecipazioni radiofoniche di nomi quali Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Erminio Macario, Vincenzo Rovi, Titina De Filippo, il Trio Lescano, per citare i nomi più noti che si possono leggere negli speciali del 1942. La loro presenza si registra in particolare, come è facile intuire, nelle Trasmissioni per le Forze Armate. Come testimoniato dai "Radiocorriere", sono varie le scritture di Federico Fellini e Ruggero Maccari, soprattutto nel 1942, dedicate alle "Trasmissioni speciali"

1.5.2. Il Grande Referendum a Premi del 1940 e la spettacolo radiofonico secondo i Littoriali del 1940

L'ente radiofonico è quindi sempre più instradato verso una politica di "dogmatizzazione" degli ascoltatori: Radiocorriere ha interrotto molte delle rubriche con cui si apriva alla corrispondenza con gli abbonati e da anni non erano banditi Referendum per avvicinarsi ai loro gusti. Tuttavia, nel 1940 è nuovamente sentita la necessità di comprenderne preferenze d'ascolto, non tanto per avvicinarsi ad esse ma per monitorare i gusti del pubblico. Il *Grande*

Referendum a premi del 1940 consiste infatti in un questionario da compilare rispondendo a varie domande sui programmi preferiti, l'identità dell'abbonato e le sue eventuali proposte¹⁶³. Il *Grande Referendum a premi* è il tema centrale delle pagine dei primi "Radiocorriere" del 1940 tanto da non sfuggire agli umoristi: "Un giornale umoristico -in questi giorni- ha ribattezzato l'E.I.A.R. così: '*Ente italiano audizioni referendum*'. Questo prova ancora una volta che, quando un argomento diventa piacevole preda degli umoristi, vuol dire che si tratta di una cosa seria"¹⁶⁴.

L'interesse appare tuttavia spiccato anche da parte del pubblico, o almeno così lasciano intuire le molte rubriche dedicate alle esigenze di chiarimenti o curiosità pervenute dagli ascoltatori. In un paio di articoli dedicati il redattore Fulvio Palmieri, tra i più importanti giornalisti e drammaturghi dell'Eiar legge le prime stime desunte dai risultati:

Il Giornale Radio? Su quest'ultimo, sia detto subito, s'afferma la quasi totalità dei consensi. [...] *Lo spettacolo di varietà segue nelle preferenze del pubblico*, però a debita distanza, seguito dall'opera lirica (86 per cento), dalla Radio Sociale, dall'operetta, *dalla scenetta comica, dalla commedia e dal dramma*¹⁶⁵.

Che il Giornale Radio sia apprezzato a tal punto, nel 1940, appare un dato un po' dubbio, probabilmente le direttive politiche non avrebbero permesso di ammettere il contrario e non è difficile supporre che i dati in merito possano essere stati un po' alterati. Quale che sia la verità, i programmi di intrattenimento leggero sono confermati nelle preferenze del pubblico¹⁶⁶.

Ancora, nel 1940, si ha un'altra importante testimonianza dei successi – o meno – dello spettacolo radiofonico del tempo: si tratta dei Littoriali della Cultura e dell'Arte svoltisi a Bologna. Nel contesto della competizione dedicata ai GUF, la radio e l'intrattenimento radiofonico sono un argomento centrale di dibattito. Un ulteriore articolo riportato in "Radiocorriere" dal titolo *Il radioteatro ai Littoriali di Bologna* risulta perciò una fonte preziosa sia per come questo è percepito dai giovani, sia perché se ne desume la loro necessità di prendervi un ruolo più partecipe:

¹⁶³ Sull'analisi del Grande Referendum a Premi si rimanda a G. Isola *Abbassa la tua radio* e soprattutto a Anna Lucia Natale *Gli anni della Radio (1924-1954)*, Napoli, Liguori, 1990.

¹⁶⁴ An. *Il Questionario del Referendum può rappresentare la fortuna per la vostra casa*, in «Radiocorriere» n. 3 dal 14 al 20 gennaio 1940, p. 11.

¹⁶⁵ Mario Ramperti *Un censimento rivelatore*, in «Radiocorriere» n. 46, 17-23 novembre 1940, p. 16.

¹⁶⁶ Trasmissioni quali *L'ora dell'agricoltore*, *L'ora della massaia rurale*, le conversazioni di economia e politica o le rievocazioni storiche in onore di ricorrenze nazionali, nella lettura dei risultati, non sono neppure menzionate.

“Del dato radio, come mezzo di rappresentazione della realtà, si prese in considerazione *il più importante e più discusso aspetto*, quello del radioteatro. [...] Passando dall'estetica alla pratica, si è rilevato come, per opere radioteatrali, si possano intendere a stretto rigore soltanto quelle scritte appositamente per la radio in ossequio al canone di audibilità. Ciò non significa esclusione assoluta della radio di opere del teatro scenico [...] e nemmeno impossibilità di trasmissioni senza adattamenti. Ma questo è molto raro e si è dimostrato come nella trasposizione si rischi di creare un'opera totalmente diversa da quella di partenza. Si è quindi ribadita la necessità di creazioni originariamente radiofoniche, cioè di opere concepite auditivamente.¹⁶⁷

Le testimonianze delle discussioni non comprendono argomentazioni riguardo al varietà radiofonico, che nel contesto formale dei Littoriali non saranno state probabilmente affrontate. Anzi, l'articolo si concentra sull'urgenza, sentita anche dai giovani universitari, di creare un radioteatro educativo e che rappresenti valori patriottici. Quello di cui si dibatte ai Littoriali è il radioteatro dell'immaginario fascista. Tuttavia è interessante sottolineare la vena polemica con cui i giovani si pongono sull'argomento e l'ammissione – anche da parte dell'Ente radiofonico – che il radioteatro canonico, ancora una volta, non abbia preso le direttive auspiccate per l'ottenimento del suo successo.

Si è denunciato il bisogno di autori specializzati, dotati di sufficiente coscienza radiofonica, di capaci registi (definiti come regolatori e catalizzatori tra il poeta e il musicista), di attori non comuni, ma radiofonici, perché il dialogo radiofonico, più succoso evocativo sintetico del dialogo teatrale, esige speciali interpreti¹⁶⁸.

Le soluzioni proposte dai Littoriali risulteranno aderenti ad alcune iniziative che di lì a poco l'Ente prenderà per rinnovare lo spettacolo radiofonico. Ancora una volta, però, l'investimento dell'Eiar sulla prosa radiofonica non verterà sull'istituzione di “un radioteatro per le grandi masse” ma di un teatro di intrattenimento leggero, di un radioteatro cioè, che possa fornire svago all'ascolto di quei difficili tempi di guerra: sono istituite le prime compagnie di varietà.

¹⁶⁷ R. Ferrofino *Il radioteatro ai Littoriali di Bologna* in “Radiocorriere” n. 21, 19-25 maggio 1940, p. 4.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

1.5.3. 1940 - Le nuove compagnie di prosa

È forse infatti a seguito dei risultati del Referendum e non ignorando le annotazioni riportate dai GUF ai Littoriali di Bologna che l'Eiar a fine anno investe per la prima volta in apposite compagnie per l'intrattenimento leggero. Se ne riporta l'annuncio:

“L'Eiar ha pubblicato in questi giorni sui maggiori quotidiani italiani, il Cartellone della Stagione radiofonica invernale. Si tratta di un quadro complesso nel quale è presentato e messo in evidenza, secondo la particolare importanza, ciò che di nuovo verrà realizzato dall'Eiar durante l'inverno, per i vari generi di trasmissione. [...] Un nuovo impulso prenderanno poi le esecuzioni di riviste, commedie musicali ed operetta, dalla trasformazione recentemente avvenuta di due Compagnie specializzate presso la Sede di Roma e di Torino, rispettivamente sotto la direzione di Nunzio Filogamo e Guido Barbarisi: nell'organico di queste due Compagnie fluiranno i nomi di ottimi artisti, in parte già noti ai radioascoltatori e in parte tratti dal vivaio del palcoscenico¹⁶⁹.

Il dato di avere come direttore artistico della compagnia di Roma lo stesso Nunzio Filogamo, che a partire dalle radioriviste di Nizza e Morbelli era divenuto il principale divo radiofonico del Paese, è indicativo di quanto questo progetto politico tenesse in considerazione i precedenti successi ottenuti dalle radioriviste. È questo il rinnovo radioteatrale cui fa cenno Tullio Kezich nella sua biografia di Federico Fellini:

Nelle settimane a ridosso del Capodanno 1941 avviene una svolta nei programmi leggeri dell'Eiar [...], fino a quel momento monopolio di vecchi commediografi all'antica italiana. Prende corpo il progetto di portare al microfono spettacoli di taglio moderno, affidati a firme provenienti dalle redazioni dei giornali umoristici che stanno avendo successo.¹⁷⁰

Della nuova compagnia di radioriviste Eiar si parla ancora nel fascicolo seguente di “Radiocorriere” e stavolta viene denominata appositamente ‘compagnia di riviste’:

La compagnia di riviste dell'Eiar di Roma ha iniziato le sue trasmissioni domenica 24 novembre; a questo debutto ha fatto seguito quello della Compagnia dell'Eiar di Torino [...] Sono allo studio scene umoristiche, riviste e brevi commedie musicali in un atto: lavori di Rovi, Riani, Curcio, Fellini e Maccari, Metz, Marchesi, Nizza, Morbelli, D'Errico, A. G. Rossi, Migneco e molti altri [...] per la settimana prossima sono già programmati: «Il vincitore della

¹⁶⁹ An. *La stagione radiofonica invernale*, in «Radiocorriere» n. 48 20-30 novembre 1940, p. 5.

¹⁷⁰ Tullio Kezich *Federico Fellini, la vita e i film* Milano, Feltrinelli, 2007, p. 43.

lotteria», scena di Angelo Migneco, la ripresa di «E' una rivista di mezza stagione» di Vittorio Metz e: «Caleidoscopio» che comprende lavori di D'Errico, *Fellini e Maccari* e A. G. Rossi¹⁷¹

Da questo momento in poi i nomi di Federico Fellini e Ruggero Maccari appaiono con crescente frequenza tra le pagine del settimanale dell'Ente radiofonico. Due settimane dopo l'annuncio, essi presentano la loro radioscena *Cerino*, in onda sul Primo Programma serale, giovedì 12 dicembre 1940.

In quei tempi di guerra Fellini e Maccari scriveranno quasi sempre insieme, fino all'estate 1942, quando sulle pagine di "Radiocorriere" apparirà il nome del solo Federico Fellini che proseguirà la scrittura radiofonica lungo tutto l'anno successivo, fino cioè, all'Armistizio dell'8 settembre 1943.

1.5.4 Il Terziglio – un nuovo varietà radiofonico

Per terminare il percorso evolutivo dello spettacolo radiofonico dell'Italia fascista è bene trattare di quello che si considera un momento di svolta particolarmente rilevante. Il programma in questione è la trasmissione "Terziglio", in onda a partire dal 3 settembre 1942. Si riporta la presentazione del programma, scritta sulle pagine di "Radiocorriere" dal suo ideatore Cesare Cavallotti:

UNA LETTERA D'AMORE DI FELLINI, MIGNECO E MORBELLI. Non si tratta di una nuova rubrica, ma di una serie di «variazioni» su di uno stesso tema, affidate a tre scrittori di diverso stile e di diverso temperamento. Il tema scelto per la prima variazione è *Una lettera d'amore* che verrà messa in onda giovedì 3 settembre alle ore 20.45, per gli ascoltatori del Programma «A». Naturalmente ognuno dei tre scrittori tratterà il tema secondo i modi e le caratteristiche che costituiscono la sua fisionomia umorista¹⁷².

In quegli anni Federico Fellini è uno dei più richiesti autori di varietà radiofonico e ha anche acquisito una certa notorietà grazie alle sue fantasiose e innumerevoli rubriche satiriche per il "Marc'Aurelio". Egli è ingaggiato quindi sin dalla prima puntata della trasmissione, quando presenterà per la prima volta in radio i due fidanzatini Cico e Pallina.

Se Cavallotti parla di "Terziglio" come di una 'variazione sul tema' è bene tuttavia considerare che la sua idea, di per sé, non è innovativa. La prassi di fornire un tema comune a vari autori per seguirne i differenti sviluppi era difatti diffusa nella stampa, in particolare nelle riviste

¹⁷¹ «Radiocorriere» n. 49, 1-7 dicembre 1940, p. 15.

¹⁷² Cesare Cavallotti, *Una lettera d'amore* in «R» n. 35, dal 30 agosto al 3 settembre 1942 p. 7.

umoristiche da cui probabilmente Cavallotti trae spunto. Si aggiunga inoltre che, sin dall'istituzione delle compagnie di rivista, l'Eiar dedicava spesso un'ora di programmazione alla trasmissione di un trittico di radioscene, adatte per la loro breve durata a riempire in tre un'ora di trasmissione radiofonica¹⁷³. Ulteriormente, non sempre il tema lanciato da Cavallotti è rispettato dagli autori: quanto meno non lo è Fellini che, ad esempio, quando sarà proposto il tema della 'campagna', proporrà invece la sua scrittura *Di notte le cose parlano*, che ben poco ha a che fare con la campagna.

Ciò che è rilevante del "Terziglio" è il fatto che in esso convogliano un insieme di autori storici per il varietà radiofonico tra i quali, oltre a Federico Fellini, nomi già menzionati in questo studio come Riccardo Morbelli, Luciano Folgore, Dino Falconi e lo stesso Ruggero Maccari, partecipa tuttavia solo per una puntata, prima di dover lasciare Roma arruolato a difesa della Patria. A questi è data ampia libertà di sperimentare con scritture a volte liriche, a volte grottesche, a volte sentimentali: senza tanto badare a cosa sia bene o cosa non sia bene trasmettere al pubblico, Cavallotti si fida dei suoi autori e lascia loro ampia possibilità di iniziativa.

Ma il principale elemento che rende il "Terziglio" di grande rilevanza, è il fatto che, con l'istituzione di esso, "Radiocorriere" dedica finalmente uno spazio interamente dedicato al varietà radiofonico, prima di allora considerato sempre ancillare al radioteatro canonico e male annunciato tra le sue pagine – se non del tutto ignorato. Con il Terziglio, quindi, il varietà "Radiofonico" ottiene uno spazio adeguato all'importanza che esso aveva all'interno del palinsesto e nella ricezione del pubblico.

1.5.5 L'ibridazione tra varietà radiofonica e radioteatro

La questione della definizione del genere varietà non si è però risolta: se infatti per le prime settimane del "Terziglio", questo viene posto sotto l'indicazione di 'varietà', a pochi numeri di distanza "Radiocorriere" opta per la definizione 'teatro comico musicale', attingendo a una terminologia più tradizionale. Tuttavia, rimane il fatto che da questo momento in poi alle scritture di varietà viene dato il giusto riconoscimento: le definizioni di "teatro radiofonico di varietà" – o 'teatro comico' – sono delineate con chiarezza accanto alle storiche rubriche dedicate alla 'lirica', alla 'musica sinfonica', alla 'prosa'.

¹⁷³ L'argomento dei rapporti tra "Terziglio" e riviste satiriche e di programmi contenenti trittici di radioscene sarà meglio approfondito nel capitolo 2.

“Terziglio” ha successo, a poche settimane dal suo esordio Cavallotti la definisce infatti una “fortunata rubrica se si deve giudicare dalle lettere degli ascoltatori”¹⁷⁴. Tuttavia, se a poche settimane dalla sua nascita la trasmissione sembra essere diventata il principale contenitore di varietà radiofonico, la questione teorica su cosa veramente contenesse questo genere radiofonico si apre ora a nuove forme.

Le scritture di “Terziglio” infatti, non sono più radoriviste - rifacendosi alla definizione di Enrico Rocca - non hanno intermezzi cantanti in funzione intradiegetica, non hanno l’alternanza di musica e canzoni tipica dei grandi successi di Nizza e Morbelli.

I contenuti delle scritture hanno inoltre aspetti malinconici ed esistenzialisti, dove l’importanza della parola e la profondità dei personaggi difficilmente potrebbe lasciare spazio a parti cantate. Sempre più spesso le scritture sono definite come “radioscene”, ma queste, che nel varietà consistevano in piccoli sketch affidati alle interpretazioni di artisti eclettici, spesso - si è detto - provenienti dal varietà di palcoscenico, assomigliano ora a raccontini prosaici. Prose tuttavia adeguatamente recitate dalle compagnie apposite e adeguatamente accompagnate da sottofondi musicali e suggestivi utilizzi della rumoristica.

Le scritture del “Terziglio” evolvono quindi verso la prosa canonica. Ancora una volta Cesare Cavallotti, lucido osservatore della produzione culturale a cui contribuisce, interviene rispetto alla confusione terminologica e alla varietà di denominazioni, lo fa inserendosi sul dibattito intorno al radioteatro:

“Le discussioni teoriche sul radioteatro si diffusero come la mala erba e si moltiplicarono assottigliandosi sempre più. Risultato: si finì per rinserrare il radioteatro nella clausura dell’arte pura [...] Il radioteatro non è soltanto circoscritto al radiodramma in tre tempi, con orchestra sinfonica, cori e mobilitazione di tutti gli aggeggi per i rumori. Il radioteatro, incorporato nella vasta organizzazione radiofonica, comprende pure le radiocommedie in un atto [...], le scene, le scenette, le riviste¹⁷⁵.

Se perciò nel 1930 il dibattito sul radioteatro era alla ricerca di un linguaggio ‘radiogenico’, tale linguaggio, ancora nel 1940, non sembrava essere stato trovato. Eppure ora, giovani umoristi, vicini a loro volta al mondo della rivista teatrale, sembrano aver trovato un linguaggio nuovo e di successo tra il pubblico.

¹⁷⁴ C. Cavallotti, in “Radiocorriere” n. 38, 20-26 settembre 1942, p. 9.

¹⁷⁵ C. Cavallotti, in “Il Dramma”, 15 giugno 1942, n. 380, pp. 43-44.

Non si tratta di un teatro radiofonico con intenti educativi; dietro di esso non vi è alcuna velleità di innalzare le masse, eppure ha successo: ha tempi brevi e adatti all'attenzione uditiva, trasfigura passaggi reali in visioni oniriche ed è animato da personaggi caratterizzati che danno voce a riflessioni profonde.

Nei primi anni della radiofonia in Italia, si è parlato e teorizzato molto di un radioteatro che pure non otteneva gli apprezzamenti e gli ascolti sperati. Il radioteatro auspicato si cela invece sotto la voce di “varietà” o di “teatro comico popolare”. Il teatro radiogenico di cui si era tanto trattato - il “radiodramma” - di cui si cercavano le forme, sembrava ora configurarsi, tra l'indifferenza e la distrazione di molti intellettuali, nell'ora più buia del periodo bellico.

1.5.6. Secondo Federico Fellini...

Anche lo stesso Federico Fellini si accorge delle difficoltà in merito alla denominazione di quel nuovo genere di scritture che con il “Terziglio” vanno attestandosi. Comprende che le sue scritture radiofoniche non hanno a che fare con la dicitura di ‘teatro comico popolare’ o ‘varietà’ o ‘radiatorivista’ con cui esse sono annunciate.

Con tali parole egli infatti introduce agli ascoltatori *Di notte le cose parlano*, uno dei suoi più maturi esperimenti radiofonici – non a caso presentato per il “Terziglio”:

AUTORE: “Chi si aspetta di udire in questa fantasia delle belle canzoni, delle scenette comiche, lo avverto fin da ora, proverà una delusione fortissima. Forse si metterà anche a piangere. *Non ci sono parodie, non c'è niente di tutto ciò che appartiene al genere della rivista, non c'è niente...*¹⁷⁶

Da questo punto di vista, infatti, le scritture radiofoniche di Federico Fellini sono fondamentali a definire il processo di ibridazione tra varietà e prosa radiofonica. Se le sue prime scritture afferiscono alla tradizione della radiatorivista – come definita in prima linea da Enrico Rocca – e rientrano poi nel repertorio degli sketch radiofonici per interpreti di varietà, nel corso degli anni esse si distanziano dal puro intrattenimento leggero e musicato e si accostano alla forma prosaica tipica della radioscena ridefinita nel “Terziglio”. La scrittura di Federico Fellini si pone perciò al centro del processo di ibridazione tra varietà e prosa radiofonica e nella ridefinizione di nuovi generi di radiofonia.

Un suo breve intervento in merito alla questione, riporta tuttavia al processo reale di come questi cambiamenti nella prosa radiofonica siano avvenuti. Non sono frutto di dibattiti teorici,

¹⁷⁶ F. Fellini, *Di notte le cose parlano*, 1942, Archivio SIAE, p. 1.

né di volontà propagandistiche o di operazioni culturali premeditate. L'evoluzione del varietà radiofonico e della prosa radioteatrale, come ogni forma di progresso evolutivo mediale è un processo quasi sotterraneo, attribuibile a sperimentazioni, casualità, a entusiasmi giovanili, all'istinto di autori, attori e maestranze. Per questo motivo sfugge alla critica coeva ed è difficile da definire. E difatti, quando in *Di notte le cose parlano* una fantomatica ascoltatrice risponde alle premesse dell'autore, la risposta appare chiara: "VOCE DI DONNA: Non c'è niente? Ma allora perché l'avete scritta? - AUTORE: (enfatico) *Necessità d'artista, bambina, istinto creativo, impeto...*¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Ibidem.

II CAPITOLO

L'ARRIVO AL "MARC'AURELIO"

2.1.1. Dalla parte di Federico Fellini

Quando Federico Fellini si trasferisce a Roma per tentare la carriera di giornalista ha diciotto anni. Secondo le ricostruzioni del biografo Tullio Kezich, potrebbe infatti esservi arrivato a inizio gennaio 1939, a pochi giorni dal suo diciannovesimo compleanno. Era già stato nella capitale, città di provenienza di sua madre Ida Barbiani, e ne aveva impresso i suoi primi ricordi all'età di "tredici o quattordici anni"¹ quando la madre era scesa a Roma con la famiglia a seguito della notizia della malattia del fratello. È in questa prima occasione che Fellini, ragazzo, si innamora della città, come raccontano le sue memorie – pur spesso fantasiose – riportate alla giornalista Charlotte Chandler: "Quando vidi Roma, fin dal primo istante mi sentii riempire di meraviglia e, nello stesso momento, capii di essere arrivato a casa. Sapevo che era lì che ero destinato a vivere, che *dovevo* vivere, e che appartenevo a quel posto"².

Così Federico si trasferisce a Roma vivendo per i primi mesi a via Albalonga 13 insieme a sua madre e sua sorella Maddalena che lo hanno assistito nel trasloco. Verso fine anno, dopo la ripartenza della madre, inizierà a cambiare residenze, passando da stanze in affitto – le 'camere ammobiliate' cui dedicherà una radioscena nel 1942 – fino a un residence di nuova costruzione a via Nicotera 26³. Nei ricordi del regista i primi mesi a Roma segnano il periodo in cui si sposta da una pensione all'altra a seconda della situazione economica del momento "sempre alla ricerca di qualcosa di meglio"⁴ ma anche, alle volte, trovandosi costretto a dover tornare ad abitare alloggi più modesti e "a scendere di un gradino la scala sociale"⁵. La ricerca di un appartamento e i cambi di residenza della sua prima fase di vita romana sono indicativi di una condizione economica precaria ma forse da lui stesso enfatizzata. Se da una parte, infatti, Fellini ricorderà il primo periodo romano difficile al punto da non potersi pagare il pranzo⁶,

¹ Kezich *Federico* p. 29.

² C. Chandler *Io, Federico Fellini*, BUR Rizzoli, Milano 2020. Edizione originale. Qui in particolare la prima biografia è Angelo Solmi *Storia di Federico Fellini Milano*, Rizzoli, 1962, il testo di memorie guidato dallo stesso Fellini di Charlotte Chandler I, Federico Fellini [edizione madrelingua *I, Fellini*, New York Random House Value, 1995], p. 35.

³ L'indirizzo è ricavato da una vignetta che Fellini disegnò e inviò in vista del suo matrimonio ai suoi stretti amici, qui sono indicate la data di nozze e i rispettivi indirizzi dei coniugi. L'indirizzo di Via Nicotera è confermato a Kezich anche da Riccardo Aragno – amico di Fellini, artista, anche lui al tempo impegnato nella scrittura per radio - in *Fellini autore di testi* (1998).

⁴ Chandler *Io, Federico* p. 51.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 41

Kezich tuttavia sottolineerà non solo la presenza iniziale della madre a Roma, ma anche il fatto che Fellini cercasse di nascondere questa cosa ai suoi amici. In lui c'era forse il bisogno di sentirsi integralmente parte di una comitiva alle prese con le difficoltà di una carriera esordiente e ancora precaria e quindi di dividerne “le allegre disavventure attraverso una lunga serie di pensioni e camere ammobiliate”⁷.

2.1.2 Fellini e le prime esperienze nell'editoria

Quel che è certo è che aldilà della reale condizione del momento, a Roma Fellini ha presto fortuna e le sue occasioni lavorative aumentano di anno in anno, fino all'occupazione della città nel settembre del 1943.

Ancor prima della vita a Roma, Fellini era già indirizzato verso la carriera di vignettista e umorista.

La sua immaginazione si era dopotutto formata sulle immagini, a partire dai film hollywoodiani⁸ e soprattutto dal fumetto scoperto tramite il “Corriere dei Piccoli”, settimanale per bambini pubblicato dal 1908. I dialoghi del “Corriere dei Piccoli” non erano inseriti all'interno di balloon che per qualche ragione Paola Lombroso – ideatrice della testata – aveva ritenuto sconvenienti. Tuttavia sotto a ogni vignetta vi erano didascalie in rima che accompagnavano con ritmo le avventure dei tanti personaggi del settimanale, “i compagni più festosi, più fedeli, più affidabili”⁹ – come li definisce lo stesso Fellini, “primi contatti con un paese straordinario”¹⁰ che è “il paese della fantasia, dell'immaginazione sfrenata”¹¹.

Dal “Corriere dei Piccoli” Fellini legge anche la versione italiana di *Little Nemo* del fumettista Winsor McCay, basato sulle avventure sognanti del piccolo Nemo - in italiano Bubi – chiamato ogni notte a difendere il Regno della fantasia dopo essersi messo a letto.

Adolescente, il riminese conosce anche il fumetto avventuroso-fantascientifico *Flash Gordon* e le riviste umoristiche le cui vignette sono di spunto per esercitare la sua personale passione per il disegno e la caricatura¹².

⁷ Kezich p. 3, Tra le frequentazioni di Federico Fellini nel primo periodo romano vi sono nomi quali Riccardo Aragno, Rinaldo Geleng, Ruggero Maccari, Alberto Sordi, Enrico De Seta: si approfondirà nei paragrafi successivi.

⁸ Su Fellini e il rapporto con il cinema da bambino cfr. C. Chandler p. 31.

⁹ F. Fellini in Vincenzo Mollica *Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000, p. 77.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Sono molti gli studi su Fellini e il rapporto con i fumetti, dopotutto incentivati da Fellini stesso che ha contribuito ad alcuni di essi con le sue personali testimonianze e i suoi disegni. I maggiori riferimenti sono gli studi di Vincenzo Mollica, Oreste Del Buono, Peter Bondanella, Paola Pallottino, Renato Pallavicini, Ivan Pintor e Gino Frezza, Ottavio Ciro Zanetti. Tra gli studi più recenti i contributi di Christina Cachia e Marco Bellano. Cfr. “Introduzione”.

I suoi primi esperimenti con la vignettistica iniziano infatti sin da piccolo, sulle spiagge di Rimini, dove si offre di fare caricature a passanti e turisti. Nel 1937, insieme al più esperto artista Demos Bonini, Fellini apre “Febo”, una bottega di ritratti al centro della città.

Riguardo ai rapporti con l’editoria, le sue prime caricature risultano realizzate in occasione della partecipazione a un campeggio per balilla nel 1936 e pubblicate nella conseguente stampa “La Diana” dell’Opera Nazionale Balilla di Rimini¹³. All’anno successivo risale la pubblicazione di alcune sue caricature inviate alla redazione di “La domenica del Corriere” nella rubrica *Cartoline dal Pubblico*.

La sua collaborazione fissa con il giornalismo, nonché il suo vero primo impiego, è però successiva al conseguimento del diploma classico, quando, con non poca insistenza, diventa collaboratore del giornale fiorentino “420” edito da Giuseppe Nerbini. La prima vignetta di Fellini al “420” risale al 27 febbraio 1938¹⁴, ma forse, come ipotizzato ancora una volta da Kezich, la collaborazione stabile risale alla primavera di quello stesso anno, quando il giornale aumenta il formato e ha forse più spazio per nuovi collaboratori. Così Fellini ha ora la possibilità di trascorrere alcuni periodi a Firenze e diviene redattore fisso per la testata¹⁵. Non si nega inoltre la sua collaborazione coeva per “L’Avventuroso”, periodico a fumetti di Mario Nerbini, figlio di Giuseppe, che pubblicava comics importati dagli Stati Uniti. Infatti, se la dichiarazione del futuro regista di aver ideato alcune strisce del suo amato *Flash Gordon* risulta poco attendibile – nel 1938 l’autarchia fascista ha già bandito i fumetti americani – non si esclude tuttavia che egli abbia in qualche modo contribuito ad altre attività della testata¹⁶.

Perciò, quando Fellini si trasferisce a Roma a inizio 1939, non solo ha già piccole esperienze nel mondo dell’editoria, ma è ancora collaboratore del “420” per il quale si firma fino a fine anno: il suo ultimo contributo risale al 17 dicembre 1939 con il raccontino *Strani incontri* in cui, ispirandosi e parodiando il poliziesco del cinema e del fumetto americano, mostra già quell’ironia surreale che trasporterà anche in radio¹⁷.

¹³ K. P. 21. Cfr. anche E. G. Laura (a cura di) *Federico Fellini firmato Fellas*, Editrice Giuseppe Nerbini, Firenze 1994. Introduzione p. 7

¹⁴ In “420” – n. 1211 del 27 febbraio 1938. Riportato in E. G. Laura) *Federico Fellini firmato Fellas*.

¹⁵ Kezich p. 26, con puntuale riferimento anche i tentativi di farsi pubblicare alcune vignette che erano state spedite probabilmente già a fine 1937.

¹⁶ Cfr. M. Bellano in *A Companion to Federico Fellini* p. 63. L’ipotesi della collaborazione di Fellini con *L’avventuroso* è completamente esclusa da E. G. Laura in Filippini- Ferorelli (a cura di) *Fellini autore di testi* p. 65.

¹⁷ Il raccontino tratta di una coppia di coniugi che, trovandosi un uomo mascherato in casa, nella notte, riescono a minacciarlo con la pistola, ma quando l’uomo confessa di essere in realtà il vecchio inquilino e di essere entrato in casa solo per la nostalgia di rivedere l’appartamento, gli augurano la buonanotte e lo lasciano tranquillamente girare per casa.

Ma Fellini, al suo arrivo nella capitale, ha inoltre già preso contatti con il “Marc’Aurelio”, il giornale umoristico romano che ne sancirà la popolarità e il definitivo avvio della carriera nel mondo dello spettacolo. Da ragazzo aveva infatti casualmente incontrato il giornalista Ferrante Alvaro De Torres sulla spiaggia di Rimini e lo aveva riconosciuto da una vignetta che lo ritraeva proprio nel “Marc’Aurelio” dove questi scriveva e di cui Fellini era lettore. Stando al racconto, il riminese si era avvicinato all’uomo in spiaggia portando con sé alcune caricature e scritti di sua invenzione, per attirare l’attenzione del giornalista e proporsi come collaboratore per la testata romana.

Data questa versione, Fellini risulterebbe trasferito a Roma già con il chiaro intento di lavorare per il “Marc’Aurelio”. Quando però si ripresenta a De Torres, egli viene ingaggiato dapprima per un tirocinio presso “Il Piccolo - Giornale d’Italia” di cui De Torres è redattore. Nella memoria di Fellini, questa sua breve scuola di giornalismo, seppur ricordata con molti elementi di fantasia, è indicata come fondamentale per la futura carriera di regista perché considerabile “una grande scuola di disciplina, di ordine, di selezione”¹⁸.

Dopo questo breve ingaggio nel giornalismo canonico, Fellini è mandato da De Torres alla redazione del “Marc’Aurelio”. Qui ad accoglierlo ci sono il portiere Gigione e Steno¹⁹ segretario di redazione. A presentarsi per un colloquio, in quello stesso giorno, c’è anche Ruggero Maccari: è con lui che Fellini inizierà a scrivere per radio.

2.1.3. Dalla parte di Ruggero Maccari

Non sono molti gli studi dedicati allo sceneggiatore Ruggero Maccari nonostante egli abbia scritto più di cento film, dapprima specializzandosi nella commedia italiana poi avvicinandosi al cinema d’autore²⁰. Di carattere silenzioso e discreto, il suo contributo alla scrittura

¹⁸ Intervista in *Fellini racconta, un autoritratto ritrovato* / regia di Paquito del Bosco . Roma, Istituto Luce: Rai Trade, ©2009. Consultazione presso Mediateca Rai, Min. 6.37. [Ultima consultazione ottobre 2025]. La fantasia con cui Fellini racconta il suo esordio a “Il Piccolo” e ne descrive il direttore, rende questo passaggio biografico di difficile ricostruzione: “Sembrava uno dei delinquenti di Dick Tracy, aveva un gran cappellone, uno sciarpone lungo fino ai piedi, portava le ghette e un cappottone di cammello. Arrivava alle undici e mezzo di sera, sempre con una soubrette nuova...quindi aveva un fascino totale, era il re, quello che tu volevi essere. E una volta questo qui - si vede che non mi aveva in gran simpatia - mi ha detto: ‘Sta piovendo, fammi un pezzo di 80 righe che si chiama *Benvenuta piovgettina*. Io che avevo la mia fidanzata che mi aspettava di fuori e dovevamo andare al cinema [...] ho cercato di dire delle scuse [...] ma lui “*Benvenuta piovgettina*, 80 righe”. Ibidem.

¹⁹ Stefano Vanzina. – confronta Fofi Faldini *Storia del cinema e Pezzi da 90* programma Rai nell’intervista originale: <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/01/Pezzi-da-90--Steno-il-cinema-in-corpo-fl09ac01-aa23-400c-88f7-9eaa46d8ee8b.html>

²⁰ L’unico testo interamente dedicato a Maccari è di Gian Maria Zanier *Ruggero Maccari. Commedia italiana e Teatro di rivista*. Alessandria, Falsopiano, 2003, unico testo interamente dedicato allo sceneggiatore. Vi è inoltre un approfondimento su di lui nel fascicolo *XII Premio Flaiano*, supplemento a “Oggi e Domani”, Pescara, luglio 1985. Delle sue attività per Radio Bari si può leggere tra le pagine di Vito Antonio Leuzzi e Lucia Schinzano in

cinematografica e la serietà con cui affrontava il suo lavoro sono ricordati con affetto dalle persone con cui ha collaborato. Uno dei ricordi più sentiti è quello riportato dal regista Ettore Scola che con Maccari ha lavorato lungo tutta la sua carriera:

È stata la prima persona che ho conosciuto nell'ambiente del cinema. Ci incontrammo al "Marc'Aurelio", dov'ero arrivato spinto dalla mia passione per il disegno. Avevo sedici anni e Ruggero era di un'altra generazione, era il mio capo-redattore. In quella redazione dove c'erano Steno, Age, Scarpelli, Campanile, Rovi, Marchesi, Metz ero il più giovane, una specie di mascotte. Ho cominciato con Ruggero, e da allora non ci siamo più separati. Per descriverlo bisognerebbe usare parole un po' fuori uso come bontà, generosità e onestà. Quasi mai nessuno lo ha intervistato sul suo lavoro, e raramente mi chiedevano di lui. Si sa, degli sceneggiatori si parla sempre poco, e questo mi dispiaceva²¹.

Per la regia di Ettore Scola, Maccari firma soggetti e sceneggiature quali *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), *Una giornata particolare* (1977), *Maccheroni* (1985) e *La famiglia* (1987). Oltre alla scrittura con Scola, firma più di un centinaio di film sin dai primi anni del secondo Dopoguerra, a partire da quelli di Monicelli e di Steno - con quest'ultimo è amico sin dai tempi del "Marc'Aurelio". Non è un caso che Maccari contribuisca perciò negli anni Cinquanta anche a numerose commedie dirette da Mario Mattoli che probabilmente ha conosciuto nel 1939 ai tempi di *Imputato alzatevi!* e per cui è accertata la collaborazione come gag-man per *Il pirata sono io!* (1940)²². Firma poi le sceneggiature di molti film di Antonio Pietrangeli, Luigi Zampa e Dino Risi. Lavora anche con Alberto Sordi. È probabile che siano numerose anche le sceneggiature in cui non risulta accreditato. Dopotutto, ancor più di oggi, negli anni precedenti e intorno al Dopoguerra scrivere un film è un'operazione collettiva e spesso discontinua. Le idee sui film erano sovente scambiate in incontri improvvisati, intorno a tavoli di trattorie o di bar. La stesura avveniva spesso in incontri informali, dopo pranzi o cene in cui la paternità delle battute e delle trovate si perdeva in corso d'opera. Molte persone erano coinvolte, ma i

Radio Bari nella Resistenza italiana, Bari, Edizioni Dal Sud, 2018. Alcune attività extra cinematografiche dello sceneggiatore sono segnalate anche in Francesco Mottola *Il teatro di varietà, dalla Belle époque agli anni sessanta ed oltre, in Italia*, Milano, Nuove edizioni culturali, 1995. Per il cinema, i testi di riferimento per questo studio in merito alla commedia italiana e ai film sceneggiati da Ruggero Maccari sono prevalentemente M. D'amico *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Mondadori, 1985. Anche M. Grande *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2003 e M. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

²¹ E. Scola, *Scola ricorda Maccari* in "Script" n. 5, Edizioni Daga, Roma dicembre 1989, p. 46

²² Come dichiarato da Maccari stesso in "XII Premio Flaiano", supplemento a "Oggi e Domani", Pescara, luglio 1985, p. 18.

contributi erano poi accreditati alla buona, secondo contratti approssimativi o accordi pregressi che però raramente risultavano coerenti con il contributo effettivo dei vari soggetti coinvolti²³.

Per via dell'anonimato e la poca attenzione che la critica cinematografica ha storicamente riservato al lavoro dello sceneggiatore, per via inoltre del carattere riservato di Ruggero Maccari, egli risulta tuttora un autore poco analizzato. Ricostruire quindi per sommi capi la sua carriera è imprescindibile per questa analisi: 27 dei 48 copioni radiofonici rinvenuti sono infatti firmati in coppia con lui. Il duo, che esordirà tra le pagine di "Radiocorriere" chiamandosi "Federico e Mac"²⁴, scrive infatti radioscene o radoriviste fino all'estate del 1942, poco prima che Maccari sia costretto ad arruolarsi per difendere la patria contro le Forze Alleate e quindi lasciare temporaneamente Roma.

Ruggero Boezio Maccari nasce a Roma il 28 giugno 1919. Sua madre Polissena Micheloni – ma tutti la chiamano Corinna – proviene dalla Toscana centro-settentrionale, probabilmente dalla provincia di Firenze. Il padre, Quintilio Maccari è invece originario di Cetona, in provincia di Siena. Morto quando Ruggero era molto piccolo, Quintilio Maccari lascia orfani i due figli maschi: Ruggero e suo fratello maggiore Sante. Nei primi del Novecento la famiglia era andata a vivere a Roma insieme ad altre famiglie provenienti da Cetona, nella capitale in cerca di lavoro. Alcuni di esse avevano preso residenza nel quartiere di Prati, altre, come la famiglia Maccari, si era inserita nel quartiere Africano, nella zona nord-est. Si tratta al tempo di un quartiere di nuova costruzione, con molti immigrati italiani e cui di fronte ai grandi palazzi nuovi si trovano aree ancora rurali. Per Ruggero Maccari ad ogni modo il legame con il paese di origine del padre rimane forte, da adulto vi trascorre le estati ospite presso le sue tre cugine nubili²⁵, in seguito vi acquisterà delle terre. La famiglia è probabilmente di idee vicine alla sinistra se entrambi i fratelli Maccari esprimono vicinanza al partito socialista, in particolare il fratello Sante militante socialista e iscritto al partito. Ruggero invece probabilmente non vi si tesserò mai, ma i suoi scritti politici, nonché le sue scritture cinematografiche, lasciano intendere una chiara vicinanza a ideologie di sinistra.

²³ Sulla precarietà delle attribuzioni nel contesto della sceneggiatura cinematografica in Italia si fa riferimento in particolare allo studio di G. Muscio in *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema* Roma, Savelli editore, 1981. Recentemente ripubblicato per Dino Audino Editore, Roma, 2024. Si rimanda anche a G. Alonge, G. Manzoli, A. Minuz, F. Villa (a cura di) *La sceneggiatura nel cinema e nei media*, Roma, Carocci, 2025. In particolare al saggio di G. Manzoli pp. 95-108.

²⁴ F. Fellini, R. Maccari. 1940. *L'avventura di Pisolo*. Archivio SIAE. p. 1. Anche in "Radiocorriere" n. 18 dal 28 aprile al 4 maggio 1940, p. 20.

²⁵ Presso la famiglia Maccari si dice che le tre cugine abbiano probabilmente ispirato allo sceneggiatore i personaggi delle tre sorelle del film *La famiglia* di Ettore Scola (1987).

L'istruzione di Maccari e suoi interessi di ragazzo sembrano coerenti a quelle di tanti altri giovani della sua generazione, specialmente a coloro che conoscerà alla redazione del "Marc'Aurelio". Legge molto ed è appassionato di fumetti: anche lui come Federico Fellini è fan del "Corriere dei Piccoli", la prima testata a fumetti d'Italia – si è detto – bagaglio di immagini e didascalie in rima che nutriva la fantasia dei piccoli lettori di quella generazione e insegnava loro lo spirito della comicità italiana²⁶.

La scrittura è sicuramente la sua passione principale: a differenza di molti suoi colleghi del "Marc'Aurelio", egli non sembra abbia avuto particolare propensione per il disegno. Sua figlia Barbara tuttavia ha riportato testimonianze che vedevano il padre, nel periodo in cui scriveva vignette satiriche, abbozzarne anche qualche schizzo per aiutarsi a visualizzare le battute. Ad ogni modo i suoi ipotetici bozzetti, a quel che si sa, non risultano pubblicati nelle testate satiriche a cui collabora²⁷. Di certo quest'aspetto creativo non sarà mai approfondito: la sua famiglia non ha ricordi diretti, né tanto meno testimonianze dei suoi disegni.

Da ragazzo Ruggero Maccari si appassiona anche alle riviste satiriche, soprattutto del lavoro di Attalo. È probabilmente questo interesse il principale fattore che lo spinge a candidarsi per un posto di redattore in un pomeriggio di inizio 1939 a Via Regina Elena 63²⁸, sede del "Marc'Aurelio". Nelle ricostruzioni di Tullio Kezich intorno all'arrivo di Fellini alla testata satirica, Maccari si presenta in redazione esattamente lo stesso giorno del riminese.

²⁶ Sul "Corriere dei piccoli" e il suo ruolo nella comicità italiana si riporta alle parole di Steno: "Come mi nutro di umorismo nazionale? Col 'Corriere dei piccoli'". In A. Olivieri *L'imperatore in platea*, p. 18. Si rimanda poi alle parole di Federico Fellini riportate nel paragrafo precedente.

²⁷ Ci si riferisce dapprima al "Marc'Aurelio" (dal 1939 al 1950 ca.) poi alla testata satirica de "L'Avanti" il "Pettiroso", poi alle testate "Don Basilio" e il "Pollo" per cui scriverà quasi fino agli anni Cinquanta. Il rapporto di Maccari con la rivista satirica è approfondito nei paragrafi successivi.

²⁸ Nell'odonomastica attuale è Via Barberini.

IL “MARC’AURELIO” E LA RADIO

2.2.1. Il passaggio al sonoro

Il “Marc’Aurelio” bisettimanale umoristico era stato fondato a Roma nel 1931 dai giornalisti Oberdan Cotone e Vito De Bellis con il proposito di creare un umorismo “nuovo, fresco, agile, divertente”²⁹. Negli anni del fascismo la direzione di Vito De Bellis manteneva la promessa attraverso la rappresentazione, nelle battute e nelle vignette, di una dettagliata parodia di costume della borghesia fascista, incastrata in mode e innovazioni che spesso non comprendeva. La testata giocava sull’autoironia e derideva così i suoi stessi lettori. Le tendenze in voga, le nuove tecnologie, le ossessioni degli italiani, il traffico, il chiasso di una società moderna a cui i suoi abitanti non stavano al passo erano alcuni degli elementi satirici più gettonati. Quindi la radio e il cinema – gli attori e gli intellettuali – e tutti quegli elementi che si innalzavano a simbolo di un rinnovamento sociale erano un bersaglio prediletto. In pochi anni la testata aveva raggiunto circa 300-350 mila copie di stampa ed era diventata talmente di moda che lo stile arguto delle sue vignette e battute influenzava il linguaggio e i ritmi dell’ironia dei suoi più giovani lettori.

Con la radio, il “Marc’Aurelio” condivideva il target del suo pubblico, ovvero la borghesia, prevalentemente cittadina³⁰, così la satira intorno alla programmazione radiofonica era uno dei suoi argomenti più gettonati già prima dell’arrivo in redazione di Federico Fellini e Ruggero Maccari.

Quando perciò – dato il malcontento dei primi ascoltatori, le riviste satiriche iniziarono a parodiare la programmazione Eiar, il “Marc’Aurelio” non fece eccezione.

Sin dal primo numero il bisettimanale riporta una scenetta dal titolo *Le tragedie della radio*, in cui una moglie assorta all’ascolto radiofonico trascura i bisogni del marito al punto da scatenare una rissa terminante nella tragica morte di lui e nell’indifferente ritorno all’ascolto di lei³¹.

²⁹ Oberdan Cotone, *Senza equivoci*, in “Marc’Aurelio”, p. 1 n. 6. 1 aprile 1931.

³⁰ Testi di riferimento sul “Marc’Aurelio” sono Adolfo Chiesa *Marc’Aurelio 1931-1954*, Roma: Napoleone 1974. Angelo Olivieri *L’Imperatore in platea*, Bari: Edizioni Dedalo, 1986; AA.VV. *Il Meglio del Marc’Aurelio Periodico Umoristico 1931 1954* Roma, Napoleone, 1988. Il recente studio di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini al «Marc’Aurelio» un reticolo intermediale tra scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*, eCampus University, 2024, di cui si lascia riferimento iris <https://hdl.handle.net/11389/67719>. Ultima visualizzazione febbraio 2026. Per comprendere al meglio le atmosfere della redazione si è inoltre fornito del supporto del documentario di Francesca Reggiani e Fabiana De Bellis *L’imperatore di carta*, 2015. Utile a tal fine anche il film di Ettore Scola *Che strano chiamarsi Federico*, 2013. Sono state in ultimo consultate in persona alcune vignette grazie alla disponibilità di Fabiana De Bellis, nipote di Vito De Bellis, la quale ci ha aperto il suo archivio e fornito testimonianze.

³¹ Cfr. An. *Le tragedie della radio* “Marc’Aurelio” n. 1, 14 marzo 1931, p. 3.

Salvo alcuni esempi del genere, l'argomento è però radiofonico più saltuario della satira della testata intorno al cinema che, visto il maggior successo, alimenta invece diverse rubriche in ogni numero. Di radio si tratta in modo sistematico soprattutto a metà anni Trenta, quando aumenta la vendita degli apparecchi radiofonici a seguito della fondazione dell'Ente Radio Rurale. È in questa fase che sulle pagine del "Marc'Aurelio" compare la rubrica E.U.A.R – Ente Universale Audizioni Radiofoniche³² che simula per iscritto una radiocronaca sportiva attraverso la canonica epicizzazione dell'impresa, simulata però per parodiare la narrazione di eventi storici o di ordinaria amministrazione. E così vi è la cronaca de "la battaglia tra l'esercito del Cile e quello della Bolivia"³³, "uno degli episodi più importanti della rivoluzione spagnola"³⁴, "una scena di vibrante passionalità tra due innamorati"³⁵ o "l'arrivo di due sposini in viaggio di nozze ad un albergo"³⁶ – tema, quest'ultimo, ricorrente nei giornali satirici del periodo e anche nella futura scrittura umoristica di Fellini.

Attenzione! Attenzione! Trasmettiamo un'altra scena dell'arrivo di due sposini in viaggio di nozze ad un albergo. I due sposini stanno entrando ora nell'albergo. Sono entrati. Eccoli che sostano qualche istante per farsi fissare la camera. L'impiegato sorride. Dice: "Si accomodino pure". I due sposini vanno verso l'ascensore. In questo momento entrano nell'ascensore. L'ascensore sale. Si ferma al secondo piano³⁷.

La rubrica E.U.A.R. proseguirà fino a metà 1936. La satira sulla radiofonia è poi un tema sempre più ricorrente nelle vignette ed è con queste, soprattutto, che è parodiata la qualità delle trasmissioni radio. Se già nei primi numeri di "Marc'Aurelio" gli artisti Eiar erano paragonati a asini o ad altri animali³⁸, ancora nel gennaio 1935 le vignette raffigurano le pubblicità radiofoniche assordare gli ascoltatori, un microfono inghiottire il simbolico *uccellino della radio*³⁹ e un auditorio sommerso dall'acqua nel tentativo di riprodurre una verosimile inondazione per un radiodramma⁴⁰. Anche i programmi che nascondono un chiaro intento di propaganda e il bisogno di intercettare nuovi ascoltatori non sono risparmiati: è il caso di una

³² A partire dal 26 gennaio 1935.

³³ An. *Euar*, in "Marc'Aurelio" n. 8, 26 gennaio 1935, p. 3.

³⁴ An. *Euar*, in "Marc'Aurelio" n. 9, 30 gennaio 1935, p. 3.

³⁵ An. *Euar*, in "Marc'Aurelio" n. 10, 2 febbraio 1935 p. 3.

³⁶ An. *Euar*, in "Marc'Aurelio" n. 85, 23 ottobre 1935. P. 5.

³⁷ Il basso parlante, *E.U.A.R.* 23 ottobre 1935, p. 5

³⁸ Cfr. "Marc'Aurelio", n. 6 del 20 gennaio 1932, nel quale è riprodotta la copertina di Radiocorriere della settimana precedente: in "R" vi è la foto di una bambina in mezzo a due cani con sotto la didascalia "la buona compagnia", in "Marc'Aurelio" alla stessa foto corrisponde la didascalia "L'Eiar presenta i suoi artisti".

³⁹ Il suono del canto di un uccellino segnalava infatti l'inizio delle trasmissioni radiofoniche. L'uccellino della radio era quindi diventato un simbolo della radiofonia italiana.

⁴⁰ Rispettivamente nei fascicoli di "Marc'Aurelio" del 9 gennaio 1935 p. 1; 13 marzo 1939 p. 5 e 8 maggio 1939 p.6.

vignetta del 1939 intitolata *L'ora del dilettante alla radio*, in cui l'annunciatrice guardando perplessa il tetro personaggio del pubblico che si è appena esibito gli chiede: “–Avete cantato ‘*Vivere*’ con raro sentimento. Ora dite ai radio-ascoltatori che mestiere fate. – Il beccamorto”⁴¹. Sempre in quei giorni, la sesta pagina del periodico, riservata a un diverso tema a settimana, è dedicata proprio alla radio: vi è qui presente una vignetta del famoso *Gagà che aveva detto agli amici* di Attalo⁴² e una vignetta satirica sui concorsi a premi dell'Eiar.

L'impiegata: – Allora cosa preferite, il viaggio in Oriente o l'automobile?

Il vincitore del concorso:– Il viaggio! Il viaggio! Almeno dimenticherò di avere la radio⁴³.

D'altra parte la derisione delle riviste satiriche ai vari concorsi a premi banditi dall'Eiar è segnalata dall'Ente radiofonico stesso, in particolare, in occasione del *Grande Referendum a Premi* del 1940, quando è riportato in “Radiocorriere” l'intervento del cronista Fulvio Palmieri: «Un giornale umoristico – in questi giorni – ha ribattezzato l'E.I.A.R. così: ‘Ente Italiano Audizioni Referendum’. Questo prova ancora una volta che, quando un argomento diventa piacevole preda degli umoristi, vuol dire che si tratta di una cosa seria»⁴⁴. La battuta, che potrebbe facilmente provenire dal “Marc'Aurelio”⁴⁵ è un'ulteriore testimonianza dell'accrescere della popolarità della radio, ma anche dell'attenzione della stampa umoristica ai fenomeni del momento, anche verso quei ‘tormentoni’ che andavano diffondendosi *dal basso*.

Registrando l'avversione per la pubblicità, le interferenze, i negativi esiti dei primi radiodrammi, il “Marc'Aurelio” è così una contro-cronaca del tempo: una contro-cronaca ironica, ma tutto sommato onesta, delle risposte dei cittadini ad alcuni eventi storici e mediatici. Nonostante la censura ostacolasse il reale dibattito pubblico e politico, le testate umoristiche diffondono e restituiscono con onesta efficacia i mutamenti del costume. Risulterà perciò

⁴¹ Vignetta di Barbara *L'ora del dilettante alla radio*, in “Marc'Aurelio” n. 43, 7 giugno 1939, p. 1.

⁴² Attalo, *Il Gagà che aveva detto agli amici...* pagina dedicata alla Radio in “Marc'Aurelio” n. 37, 8 maggio 1939, p. 6. Il Gagà di Attalo è la maschera del damerino decadente e spaccone che, ostentando un'eleganza fittizia e l'iconico "mento asburgico", si vantava con gli amici pur raccontando loro poco credibili bugie.

La vignetta raffigura il Gagà dolorante in bilico su una sedia con la gamba ingessata. Una signora tramite un fumetto gli grida in romanesco “Ecco che succede a annà a fa l'amore pe le scarpate”. La vignetta recita “Io da quando ho il nuovo apparecchio con l'antenna, non mi muovo più di casa...”. Su Attalo al “Marc'Aurelio” e i suoi noti personaggi del Gagà e di Genoveffa la racchia cfr. Antonelli-Paolini *Attalo e Fellini al Marc'Aurelio*.

⁴³ Disegno di Barbara, *Concorsi a premio*, in “Marc'Aurelio” n. 37, 8 maggio 1939, p. 6.

⁴⁴ Il testo del commento radiofonico è riportato in “Radiocorriere” n. 3 del 14-20 gennaio 1940, p. 11.

⁴⁵ Non è stata tuttavia riscontrata nei fascicoli del 1940 consultati.

conseguenziale, nell'ottica del circuito mass-mediale, il passaggio di questo umorismo a cinema, radio e varietà, per poi arrivare alla televisione⁴⁶.

2.2.2 Umoristi al microfono

Ai tempi dell'arrivo di Fellini e Maccari, già molti redattori contribuivano allo spettacolo radiofonico.

Il primo era stato Cesare Zavattini, al "Marc'Aurelio" dal 1936 fino al 1939, anno in cui le divergenze con Angelo Rizzoli, l'editore della rivista, lo avevano spinto verso il gruppo editoriale Mondadori⁴⁷. Zavattini era inoltre l'unico ad avere avuto esperienze nella radio prima ancora di arrivare al "Marc'Aurelio" – non viceversa – dal momento che sin nel 1931 era al microfono con la sua rubrica di conferenze *Rumori*⁴⁸.

A metà anni Trenta erano stati assunti nella testata romana anche Giovanni Mosca e Vincenzo Rovi, molto attivi al tempo in Eiar e coinvolti anch'essi come autori di radioscene e radoriviste: essi sono anche ingaggiati nel "rinnovo delle compagnie di rivista di fine 1940"⁴⁹, i loro nomi figurano infatti accanto a quelli di Fellini e Maccari⁵⁰.

Tra i redattori del "Marc'Aurelio" che scrivevano anche per l'Eiar vi erano inoltre Vittorio Metz e Marcello Marchesi. Metz è attestato in "Radiocorriere" a partire dal 1938, ma presso il Fondo di censura Zurlo dell'Archivio Centrale di Stato sono depositate radioscene e radoriviste a suo nome, datate sin dal 1935⁵¹. Marcello Marchesi figura tra i collaboratori Eiar a partire dal 1937, anno in cui è trasmesso il suo ironico programma *Dall'A alla Z. Radioenciclopedia sonora e cantata*. Nel 1939, Marchesi e Metz avevano inoltre firmato il delicato esperimento di trasformare il varietà radiofonico in varietà da palcoscenico con lo spettacolo *Viva la radio!*, uno spettacolo di rivista prodotto dalla C.E.T.R.A. e in tour in varie

⁴⁶ Sulla transizione dell'umorismo satirico ai media elettronici si rimanda nuovamente agli studi di A. Furio Colombo e Gundle cfr. Introduzione. In merito al Marc'Aurelio, anche a Olivieri *L'imperatore in platea*.

⁴⁷ Cfr. A. Chiesa *Antologia del "Marc'Aurelio"*, p. 22.; G. Conti *Cesare Zavattini direttore editoriale. Le novità nei rotocalchi di Rizzoli e Mondadori*, pp. 415-442, in De Berti, R., Piazzoni, I., *Forme e modelli del rotocalco italiano*, atti del convegno di Milano del 2-3 ottobre 2008, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi Editoriale, 2009.

⁴⁸ G. De Santi, *Zavattini e la radio*, 2012, Roma, Bulzoni.

⁴⁹ Annunciata in Cfr. An. *Le cronache. La compagnia di rivista Eiar* in "Radiocorriere" n. 49 dal 1 al 7 dicembre 1940, p. 15. Si veda anche capitolo 1.

⁵⁰ Mosca racconterà l'ingresso suo e di Rovi alla testata romana in *I maestri*, "Corriere della Sera", domenica 15 giugno 1969. Mosca e Metz vennero inoltri chiamati nel 1936 da Rizzoli per dirigere il nuovo giornale umoristico "Il Bertoldo", ma entrambi alla fine scelsero di rimanere a Roma. Cfr. Chiesa *Antologia del "Marc'Aurelio"* pp. 22-23.

⁵¹ Cfr. P. Ferrara (a cura di) *Censura teatrale e fascismo vol. II*, p. 591.

città italiane a partire dal mese di settembre: il fine era di presentare dal vivo i divi radiofonici al pubblico italiano⁵².

Vi era anche il meno noto Angelo Migneco – fratello del più famoso pittore Giuseppe Migneco – che al tempo firmava molte vignette satiriche: anche lui in Eiar prende parte alle puntate del “Terziglio”, talvolta accanto a Fellini e Marchesi⁵³.

Oltre a queste riscontrate collaborazioni, è l’ente radiofonico stesso a dare voce con intenzionalità ai rapporti con le riviste umoristiche.

Il momento a cui ci si riferisce è l’allestimento della serie di programmi *Umoristi italiani alla radio* a partire dall’ultima settimana del settembre 1942.

Il programma esordisce nel momento in cui i disastrosi esiti della Seconda guerra mondiale aumentano il malcontento degli italiani e l’edulcorazione delle cattive notizie non è sufficiente a convincere gli ascoltatori della forza militare del Paese. L’Eiar investe quindi sull’intrattenimento e lo valorizza maggiormente anche su “Radiocorriere”, le cui pagine d’apertura dedicano ora più spazio alla presentazione dei programmi della settimana, ma meno alle notizie di cronaca. Così sul settimanale gli intenti della nuova rubrica *Umoristi alla radio* sono dichiarati con entusiasmo:

Le caratteristiche di questa rubrica sono simili a quelle di un giornale umoristico, naturalmente con le dovute trasposizioni radiofoniche. I disegni, per esempio, saranno sostituiti da musiche allegre e parodistiche, le quali, oltre ad avere una loro fisionomia gioiosa, serviranno pure da sorridente legame tra un raccontino di Zavattini e una scena di Mosca. Folgore parteciperà con delle poesie inedite e Morbelli, preparerà parodie di vecchie canzoni o si servirà di questa pedana per lanciare le sue novità.

Quando esce un nuovo giornale è abitudine riassumere le ragioni ideali della pubblicazione nell’articolo di fondo del primo numero. La nostra rubrica invece ha sostituito il proclama con una serie di trasmissioni, le quali saranno una obiettiva fotografia dell’opera dei singoli collaboratori. Così attraverso una serie di ‘Mostre personali’ dedicate a ciascun umorista, i

⁵² In «Radiocorriere» n. 37, 1939, pp. 6-7. Anche An. *La compagnia degli artisti dell’Eiar*, in “Radiocorriere” n. 39 dal 17 al 23 settembre 1939, p. 10. In “Radiocorriere” n. 39 dal 24 al 30 settembre 1939, p. 13.

La compagnia è diretta dal maestro Angelini, gli artisti che ne prendono parte sono Lina Acconci, Maria Pia Arcangeli, Giancarla Bizzoni, Otello Boccaccini, Luisella Broggi, Cesare Carini Gani, Alfredo Clerici, Ernesto Corsari, Ebe De Paolis, Nunzio Filogamo, Trio Lescano, Alda Mangini, Anita Osella, Giacomo Osella, Alberto Rabagliati, Marchetta Stoppa, Fausto Tommei, Angelo Zanobini.

⁵³ Per confrontare le vignette satiriche del tempo si coglie l’occasione di ringraziare Fabiana De Bellis, nipote di Vito De Bellis, che ci ha mostrato in persona alcune vignette e fornito il file completo delle vignette presenti nell’archivio di famiglia e da lei catalogato.

diversi scrittori esporranno il meglio della loro opera, o per lo meno, il meglio che è compatibile con le esigenze della radio⁵⁴.

L'articolo di presentazione cita quindi il coinvolgimento di Zavattini – sebbene già passato al gruppo editoriale Mondadori – Giovanni Mosca e Vittorio Metz. È menzionato anche Dino Falconi artefice, come si è detto, dei principali successi delle compagnie di rivista Za-bum e attivo in radio sin dal 1929 quando andava in onda insieme al compagno di scrittura Oreste Biancoli con il programma *Facciamo due chiacchiere*⁵⁵.

Sebbene l'iniziativa *Umoristi alla radio* sia lanciata con chiarezza in “Radiocorriere”, le singole puntate in onda nel corso delle settimane successive, non sono indicate con altrettanta puntualità all'interno delle pagine dedicate alla programmazione giornaliera. “Radiocorriere” menziona i titoli delle singole radioscene o radioriviste, ma non dichiara esplicitamente che queste fanno parte dell'iniziativa *Umoristi alla radio*. Inoltre, non è segnalato né l'autore, né la testata satirica di provenienza. La realizzazione effettiva della rubrica è testimoniabile oggi solo grazie ai contenuti delle radioscene, in cui gli autori presentavano sé stessi e le riviste satiriche di provenienza. Alcuni dei copioni di queste radioscene e radioriviste sono infatti attualmente conservate nel Fondo di Censura Leopoldo Zurlo, presso l'Archivio di Stato di Roma. Da qui si desume che le testate coinvolte in *Umoristi alla radio* sono il “420”, il “Marc'Aurelio”, il “Bertoldo”, “Il Brivido”, il “Guerin Meschino”, il “Travaso”⁵⁶. La poca chiarezza con cui “Radiocorriere” ne testimonia la messa in onda fa supporre tuttavia che ancora una volta il varietà radiofonico fosse preso poco seriamente dagli alti funzionari dell'Eiar, nonostante se ne fosse compresa l'importanza strategica.

È in questa fase che la presenza di Fellini all'Eiar diventa più intensa. La serie *Umoristi al microfono* è coeva infatti al “Terziglio” che pure coinvolge gli stessi umoristi, spesso nel corso della medesima settimana di programmazione. “Il Terziglio” non comprende però i riadattamenti di canzoni – radioriviste –, ma presenta radioscene prevalentemente prosaiche e più attinenti al radioteatro che era considerato canonico. Il “Terziglio”, pur essendo annoverato tra i programmi di varietà, accantona quindi la comicità leggera e basata sull'alternanza musica e prosa e lascia spazio all'estro narrativo degli autori che ne prendono parte.

⁵⁴ An. *Varietà* in “Radiocorriere” n. 39, dal 27 settembre al 3 ottobre 1942, p. 9.

⁵⁵ Cfr. capitolo 1.

⁵⁶ Cfr. P. Ferrara (a cura di) *Censura teatrale e fascismo vol. I*, p. 392.

2.2.3. Precursori radiofonici di “Terziglio”

L’origine del “Terziglio” si risconterà in precedenti rubriche radiofoniche. Scorrendo i palinsesti Eiar si noterà ad esempio che anni prima era stato lanciato un programma dal titolo “Tre Maniere”, in onda a partire dal 15 ottobre 1939⁵⁷. Già in “Tre maniere” vi era l’idea di accostare tre radioscene scritte da tre autori diversi per puntata, sebbene non collegate da un tema comune. Il programma tuttavia non è trasmesso con continuità, sparendo dalla programmazione per varie settimane e ricomparendo saltuariamente nel palinsesto, fino al dicembre 1940⁵⁸. Gli autori sono più o meno gli stessi che parteciperanno al “Terziglio”: Fellini vi partecipa in coppia con Maccari nella puntata del 30 luglio 1940 con *Abbiamo scritto una rivista*, una delle prime prove di scrittura radiofonica del duo⁵⁹. Nella stessa puntata vi è una scena di Guido Martina e una di Vittorio Metz.

Simile a “Tre Maniere” era poi seguita la serie “Caleidoscopio”, in onda sul primo programma a partire dal 12 dicembre 1940: anche questa seconda rubrica appare come una diretta conseguenza del rinnovo delle compagnie di riviste Eiar. Di nuovo vi prendono parte Fellini e Maccari, stavolta con la radioscena di surreale umorismo *Il cerino*⁶⁰. “Caleidoscopio” è un’iniziativa quasi identica a “Tre Maniere” e per un primo tempo contemporanea: l’intento è di occupare un’ora di programmazione radiofonica serale con la proposizione di tre diverse radioscene della durata di circa venti minuti l’una, ma di nuovo la rubrica non risulta trasmessa con continuità.

Da quest’esame si desume che fino al 1942, sia i programmi dedicati a brevi prose radiofoniche - come “Tre maniere” o “Caleidoscopio” -, sia i programmi che alternano musica e prosa – “Umoristi alla radio” -, si impongono con difficoltà nella programmazione del palinsesto e sembrano realizzarsi in timidi esperimenti.

Il merito de “Il Terziglio” è quindi quello di essere un punto di arrivo per l’affermazione del varietà radiofonico nel palinsesto e poi per lo sviluppo di esso in altre forme più prosaiche. Ne risulterà una maturazione nella scrittura radiofonica che trova finalmente un linguaggio

⁵⁷ “Radiocorriere” n. 42 dall’15 al 21 ottobre 1939.

⁵⁸ Cfr. in *Programmazione: lunedì 23 dicembre 1940 - XIX* in “Radiocorriere” n. 52 dal 22 al 28 dicembre 1940, p. 29.

⁵⁹ In “Radiocorriere” n. 31 dal 28 luglio al 3 agosto 1940, p. Purtroppo *Abbiamo scritto una rivista* (1940) è una delle radioscene che, seppur in prima istanza catalogate dalla Siae, non sono a quanto pare comparsi nell’apposito archivio da cui sono acquistate buona parte delle scritture radiofoniche analizzata cfr. Fonti e Definizioni. Non ne ha copia neanche la Cineteca di Rimini.

⁶⁰ Cfr. an. *Riviste e varietà* in “Radiocorriere” n. 50 dall’8 al 14 dicembre 1940, p. 13.

N.B. In questo momento la sezione dedicata alle riviste e il varietà si trova ancora come un paragrafo secondario all’interno della pagina dedicata alla prosa.

proprio, adatto al mezzo, proponendo finalmente un felice bilancio tra la superficialità del varietà precedente e l'affettazione del radioteatro canonico⁶¹.

2.2.4. *Compito in classe: un precedente cartaceo di “Terziglio”*

Se formalmente la novità de “Il Terziglio” è nell’idea di accomunare la proposizione di tre radioscene sotto un unico tema di riferimento, si ritiene tuttavia che anche questa novità possa aver tratto ispirazione dall’umorismo cartaceo, in particolare da una rubrica in voga nel “Marc’Aurelio”: *Compito in classe* ideata dal direttore Vito De Bellis a partire dal 4 marzo 1939. Con questa rubrica De Bellis affida ai redattori il compito di far battute efficaci su un tema comune da lui proposto. Per il numero successivo il tema è affidato ai lettori, le cui risposte migliori saranno pubblicate e retribuite. Non sembra improbabile che Cesare Cavallotti abbia potuto perciò ispirarsi a questa rubrica per ideare il “Terziglio”. Dopotutto molti degli autori chiamati a collaborare per il suo programma sono gli stessi che, su carta, rispondono ai temi lanciati da De Bellis al “Marc’Aurelio”.

Il secondo tema lanciato in “Compito in classe”, inoltre, è proprio “la radio”, svolto dai redattori nella pubblicazione dell’8 marzo. Al tempo Fellini e Maccari non prendono parte alla rubrica, erano arrivati alla redazione da pochi giorni e si sarà forse ritenuto precoce coinvolgerli. È interessante tuttavia leggere gli ironici sviluppi del tema pubblicati, poiché sono indicativi dell’immagine che il bisettimanale, ancora nel 1939, promuoveva della radio. Risultano interessanti in particolare le risposte di quei redattori che già scrivevano per l’Eiar. “L’universo in un tирetto”⁶², sentenza brevemente Ferrante Alvaro De Torres, che firmerà alcune riviste radiofoniche a partire dal 1941⁶³ e che è per altro paroliere, insieme ad Alberto Simeoni, del brano di propaganda coloniale *La sagra di Giarabub*⁶⁴.

La risposta di Rovi è invece:

- Vedi? Ho comprato la radio.
- Ma questo è un fucile!

⁶¹ Si veda cap. 1.

⁶² “Marc’Aurelio” dell’8 marzo 1939, Anno IX, num. 21, p. 3.

⁶³ Cfr. P. Ferrara (a cura di) *Censura teatrale e fascismo vol. I*, p. 688.

⁶⁴ Brano sulla battaglia libica di Giarabub. Cfr F. Zanetti – F. Pistone *Eiar Eiar Alalà. Canzoni alla radio 1924-1944*, Baldini – Castoldi, Milano, 2024. Anche J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019.

- E che ne so? Sono andato in un negozio di apparecchi radio, ho chiesto un apparecchio per prendere Tunisi e mi hanno dato questo⁶⁵.

In ultimo si riporta il compito di Steno:

La trasmissione interessante:

- Secondo la mia cameriera: No, tu non sei più la mia bambina. Sei una moderna signorina...
- Secondo mia madre: A questo punto prendere due dita di pepe, metterlo nella cotognata e freddare il tutto a bagno...
- Secondo Paolino: Attenzione: Lazio batte Lucchese 3 a 1.
- Secondo mio zio: È con questi mezzi di coltivazione a concimazione intensiva che il pistacchio...
- Secondo me: Signore e Signori, fine della trasmissione!⁶⁶

Quest'ultimo esempio non solo restituisce in una fresca sintesi i programmi del tempo e i gusti degli ascoltatori, a seconda delle varie categorie, ma pure dimostra la capacità dei redattori del "Marc'Aurelio" di ridere di loro stessi oltreché dei propri lettori. Non passeranno molti anni infatti che Steno, al tempo non ancora annoverato tra gli autori radiofonici, inizierà anche lui a scrivere programmi radiofonici nei primi anni del Dopoguerra.

2.2.5. Le eredità del "Marc'Aurelio"

Si comprende perciò la fondamentale importanza dei redattori de "Il Marc'Aurelio" non solo nelle specifiche attività a cui prendono parte, ma nel generico contributo al rinnovamento del linguaggio comico italiano, in contemporanea, su più livelli mediali.

Per delineare la portata del fenomeno si può ricordare il noto esempio del film *Imputato alzatevi!* (1939) di Mario Mattoli, considerato da alcuni il primo film a tracciare la strada di una nuova comicità del cinema italiano, che evolverà poi nella commedia all'italiana⁶⁷. È noto che per la scrittura della sceneggiatura Mattoli si fosse rivolto alla redazione del "Marc'Aurelio", ovvero a quella che Ettore Scola definì una "scuola tecnica di comicità"⁶⁸.

⁶⁵ "Marc'Aurelio" dell'8 marzo 1939, Anno IX, num. 21, p. 3.

⁶⁶ "Marc'Aurelio" dell'8 marzo 1939, Anno IX, num. 21, p. 3.

⁶⁷ Cfr. E. Giacobelli *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, Roma, 1995. Anche A. Olivieri *L'imperatore in platea*. Seppur con qualche riserva ne afferma l'innovatività del linguaggio anche M. d'Amico in *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

⁶⁸ Scola, riportato in A. Olivieri *L'imperatore in platea* p. 34.

Mattoli, aveva dapprima ingaggiato Metz alla sceneggiatura e tramite questi era stato messo in contatto con Vito De Bellis che a sua volta gli aveva presentato gli altri membri della redazione. I testimoni raccontavano perciò che al film, oltre agli accreditati, avessero partecipato anche tutti gli umoristi del momento nel ruolo di battutisti. All'operazione avevano preso parte certamente Steno e Marcello Marchesi, ma probabilmente anche Giovanni Guareschi, Vincenzo Rovi, Ruggero Maccari e lo stesso Fellini⁶⁹.

L'esperienza è considerata uno dei primi contatti tra la scrittura per il cinema e la prosa umoristica e, contemporaneamente, uno dei primi influssi nel cinema di una nuova generazione di scrittori – quelli nati nei primi decenni del Novecento. Il risultato è nel successo del film, a detta di Steno: “pari agli incassi di Clark Gable e Greta Garbo, che erano gli idoli del momento”⁷⁰. Nel testo *L'imperatore in platea*, Angelo Olivieri, per chiarirne la portata, parla dell'incontro di “scuole”: quella degli attori provenienti dall'avanspettacolo e quella degli umoristi provenienti dal “Marc'Aurelio”.

Anche Metz rivendicherà l'importanza della scuola del “Marc'Aurelio” come motore da cui derivò la fluidità delle battute e il ritmo delle nuove narrazioni del cinema comico italiano:

Quest'umorismo italiano che non ha che pochissimi anni di vita, che è cresciuto a poco a poco, si è sviluppato sui giornali umoristici settimanali e bisettimanali e ne ha fatto, in un certo qual modo, la fortuna, ha creato una nuova maniera di parlare, ha dilagato in tutta la penisola propagandato dagli studenti che lo sentivano più di tutti, è entrato nel teatro, nella letteratura e nella radio, e finalmente, con *Imputato, alzatevi!* e *Lo vedi come sei?* ha fatto il suo trionfale ingresso anche nel cinema⁷¹.

⁶⁹ Il racconto dell'ingaggio della squadra del “Marc'Aurelio” nella scrittura delle battute di *Imputato alzatevi!* è riportato dai suoi protagonisti, in diverse fonti: si menzionano F. Faldini – G. Fofi *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Vol. 1, cit. p. 52, Milano, Feltrinelli, 1979; A. Olivieri *L'imperatore in platea* pp. 31-44. Rinaldo Vignati, Marcello Marchesi, autore di sceneggiature, in "L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes" 2/2016, pp. 231-254, doi: 10.17397/85722.

Interessanti fonti dirette del lavoro di Steno al film è in P. Petrazzi (intervista a Steno) *L'importanza di chiamarsi Steno*, in “L'unità”, 24 gennaio 1985 p. 14. Particolarmente interessante anche il racconto diretto di Steno, intervistato da Franca Faldini e riportato indirettamente in *L'avventurosa storia del cinema italiano*. L'intervista originale è oggi disponibile su RaiPlaySound in “Pezzi da 90” *Steno, il cinema, il corpo*. Puntata del 18 gennaio 2022, min. 5:00: <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/01/Pezzi-da-90--Steno-il-cinema-in-corpo-f109ac01-aa23-400c-88f7-9eaa46d8ee8b.html> . (Ultimo ascolto gennaio 2026).

Riguardo alla partecipazione di Fellini al film, seppure affermata da altre fonti (vedi Olivieri, sempre in nota) è messa in dubbio T. Kezich in *Federico* p. 57, che considera più probabile il primo contributo del riminese come gag-man per il cinema solo a partire dal film *Il pirata sono io* (1940) di Mario Mattoli.

⁷⁰ S. Vanzina (Steno) in P. Petrazzi *L'importanza di chiamarsi Steno*, “L'unità”, 24 gennaio 1985 p. 14.

⁷¹ V. Metz, riportato in A. Olivieri *L'imperatore in platea* p. 31. Sul rapporto tra “Marc'Aurelio” e cinema si rimanda inoltre a *Commedia all'italiana*, parlano i protagonisti, Pietro Pintus (a cura di), Gangemi editore, Roma, 1985. In particolare negli interventi di Furio Scarpelli pp. 171-175 e Ettore Scola pp. 176-181.

La stessa affermazione di Metz include perciò il passaggio alla radio nell'evoluzione della comicità italiana.

È bene rimarcare con fermezza il ruolo della radio in questo processo evolutivo poiché si ritiene un elemento non secondario e non trascurabile. Per molti umoristi, infatti, la radio era stata la pedana di lancio per trasportare le loro battute dalla carta al mezzo audiovisivo. Con la radio, la comicità italiana stampata nelle riviste satiriche aveva potuto perciò non solo trovare i propri interpreti – merito condiviso con il teatro di varietà – ma sondare la recitazione delle battute alla prova del microfono, alla velocità del flusso dell'etere, alla mancanza di pubblico. L'efficacia delle battute, in radio, era inoltre messa alla difficile prova dalla mancanza del visivo, dalla mancanza, cioè, della mimica con cui gli attori le avrebbero arricchite.

Prima di cedere la loro comicità al cinema, quindi, il microfono radiofonico risulta essere stato una scuola di ritmo, una forma di avvicinamento alla nuova tecnologia e forse il più pericoloso banco di prova di quello che sarebbe stato il nuovo linguaggio comico italiano.

FELLINI E MACCARI DAL “MARC’AURELIO” ALLA RADIO

L’esordio di Fellini al “Marc’Aurelio” è una grande prova tanto del suo estro, quanto della sua genuina intraprendenza: si presenta con un pezzo intitolato *È permesso?* In cui con molta auto-ironia si prefigura già davanti al direttore, nel goffo intento di farlo ridere attraverso le vignette che ha preparato.

Come? Chi è che si sente male? Il direttore? Oh mio Dio...e adesso come faccio? Provate, provate con questa chissà che non rinvenga.

Due uomini, Uno dice. “- Ho un male al piede! Bisogna che vada proprio dall’oculista! – Dall’oculista? – Già! Perché a me nel piede, duole l’occhio...di pernice!”

Beh? È rinvenuto? No? Sono rovinato...rovinato... ”⁷²

È permesso? è firmato con lo pseudonimo ‘Fellas’ e datato il 25 marzo 1939⁷³, non è tuttavia il primo pezzo che gli verrà pubblicato. La prima pubblicazione è infatti *All’aria aperta* e risale al 12 aprile del 1939. Per la pubblicazione di *È permesso?* si dovrà attendere una settimana, il 19 aprile.

Ciò che risulta particolarmente suggestivo per questo studio è che accanto alla pubblicazione di *È permesso?*, al centro, nella stessa pagina, c’è una grande vignetta che raffigura Nunzio Filogamo. Il divo, pur non essendo collaboratore del “Marc’Aurelio”, proprio in questa uscita ne firma un pezzo dal titolo *Pezzo a successo* in cui si racconta: la radio e il suo successo nel ruolo di Aramis per *I quattro moschettieri* sono ovviamente al centro della sua narrazione. Fellini appare collaboratore per l’Eiar precisamente un anno dopo, il 17 aprile 1940 e in seguito prenderà parte della nuova compagnia di rivista dell’Ente radiofonico che, come si è detto, era diretta proprio da Filogamo. In questa pagina del “Marc’Aurelio” del 19 aprile 1939, casualmente, le loro strade appiano già affiancate.

Dal 1939 al 1942 Federico Fellini inventa e pubblica molte rubriche firmandosi tendenzialmente Fellas, o Federico, o F. Il corpus delle sue pubblicazioni al “Marc’Aurelio” sarà un imprescindibile percorso di formazione per la sua carriera.

Secondo la recente analisi della tesi dottorale di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini al «Marc’Aurelio» un reticolo intermediale tra scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*, per la

⁷² Fellini, F, *È permesso?* in «Marc’Aurelio», 19 aprile 1939, Anno IX, num. 31, cit. pag. 5.

⁷³ Sulla data cfr. Antonelli-Paolini *Attalo e Fellini al Marc’Aurelio*, Roma, Napoleone, 1995, p. 21 e C. Carabba (a cura di) *Federico Fellini. Racconti umoristici*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 5 e 7. Kezich invece, probabilmente per un refuso, riporta la data del 7 marzo 1939. Kezich p. 36.

testata Fellini realizza più di un migliaio di contributi di cui 366 pezzi grafici caricaturali e centinaia di contributi testuali tra rubriche, battute, brevi racconti, interventi in rubriche collettive. Molte saranno poi le scritture anonime, quindi non attribuibili.

Se ne riporta una sintetica panoramica di quelle ritenute più rilevanti, suddivisa per nuclei tematici, utile a rapportare la produzione al “Marc’Aurelio” di Fellini e agevolarne l’analisi in comparazione con la sua produzione radiofonica coeva.

2.3.2. Rubriche a carattere autobiografico

Molte delle sue rubriche per il bisettimanale hanno un carattere semi-biografico, una sorta di “diario, non necessariamente privato”⁷⁴. Nel novembre 1939 egli inizia infatti a scrivere la rubrica *Ma tu mi stai a sentire?* che prosegue per tutto l’anno successivo: la rubrica consiste in dediche dell’autore a personaggi immaginari, in bilico tra verosimiglianza e caricatura del carattere umano. Nella rubrica Federico Fellini è intento a richiamarne l’attenzione del suo dedicatario immaginario ma la sua voce sembra un eco, la persona in questione non lo sta a sentire. Tra i personaggi a cui si rivolge compaiono i suoi famigliari: il padre dai capelli radi, la signora amica di famiglia, l’amico del papà oppure la sorella Maddalena. In particolare si riporta la sensazione di distanza verso ‘la madre dai capelli grigi’ spenta e troppo protettiva, che gli chiede in pubblico se abbia messo la biancheria pulita facendolo sfigurare di fronte ai passanti. “Io parlo a te, o madre dalle tempie grigie. Di solito hai occhi buoni e pieni di promesse, qualche volta hai anche un vestito rosso. Però hai sempre la voce stanca e lontana, senza fremiti e lampi”⁷⁵. Un’immagine non dissimile a quella che Fellini riporterà in intervista a Charlotte Chandler “Era una donna severa e religiosa, amaramente infelice con mio padre ma incapace di tirare avanti senza di lui”⁷⁶.

Ma tu mi stai a sentire? è una rubrica ironica, in cui la ricerca di attenzione da parte dell’autore è in crescendo, un climax di esasperazione verso la persona a cui il pezzo del giorno è dedicato. Ma per l’incomunicabilità che la rubrica trasmette, essa trasmette anche un po’ di cinismo di fondo. Un elemento che si evince in questi primi pezzi al “Marc’Aurelio” ma che invece non si risconterà mai nelle scritture radiofoniche. Così, il “tabaccaio dal grembiule nero” che costringe l’imbarazzato Federico a comprare una boccetta di petrolio costosa per non sfigurare di fronte alla giovane ragazza accanto, meriterebbe un calamaio addosso “sei tanto bravo a fare le moltiplicazioni e a contare rapidissimo i foglietti da dieci lire, però un giorno ti lancerò

⁷⁴ C. Carabba in F. Fellini *Racconti umoristici* p. V.

⁷⁵ F. Fellini “Ma tu mi stai a sentire?” In “Marc’Aurelio” del 29-12-39, Anno IX, n. 104, p. 3.

⁷⁶ F. Fellini in Chandler *Io, Federico Fellini* p. 33.

egualmente quel pesante calamaio a destra”⁷⁷. Oppure, Fellini appare quasi vendicativo di fronte al “giovanetto moderno” che racconta bugie ai suoi amici pavoneggiando conquiste femminili che invece non ha e che, avendo infastidito l’autore con i suoi vantì e le sue bugie, lo spinge a confessare pubblicamente “so anche che a casa mangi maccheroni avanzati dal giorno prima, e che una volta hai mandato due barzellette al *Marc’Aurelio* e non sono mai state pubblicate”⁷⁸.

Sul tema pseudo-autobiografico di Fellini al “Marc’Aurelio” vi è anche la rubrica “Secondo Liceo”, pubblicata dal 7 dicembre del 1940 al 4 ottobre 1941. Il protagonista è lo stesso Federico e tra i personaggi vi è Titta, ovvero Luigi Benzi, amico storico dai tempi di Rimini nonché suo effettivo compagno di banco ai tempi del liceo. Nella rubrica il racconto biografico si mischia a episodi e sensazioni universali in cui i lettori si possano ritrovare: la paura dell’interrogazione, la noia, l’avversione per i professori, i desideri di evasione e le fantasie degli adolescenti. I ricordi dell’autore si confondono con la fantasia nel racconto di un patrimonio comune e condivisibile, in una trasposizione che anticipa l’operazione di rielaborazione dei ricordi di *Amarcord* (1973). “Il professore apre il registro piano piano. – Sentiamo un po’ – guarda con la testa chinata sui fogli l’elenco dei nomi. Il silenzio è impressionante. Qualcuno prega guardando il crocefisso. Le donne rileggono senza capire nulla affannosamente formule e date”⁷⁹. Le disavventure dei ragazzi, il più delle volte in fuga dai professori si trasformano spesso in racconto di una comitiva di adolescenti, i ragazzi intorno a Fellini prefigurano i *Vitelloni* del cinema (1953) e nella rubrica non manca un accenno di nostalgia.

Il tema del rapporto con la scuola è accennato anche in qualche radioscena, ma se sul “Marc’Aurelio” la scuola è ancora all’interno di un panorama legato al ricordo, caricaturato ma tutto sommato verosimile, in radio esso sarà invece trasportato in un’ambientazione esplicitamente onirica in cui il rapporto alunni/professori risulteranno estremizzati al paradosso⁸⁰.

A questa sfera del racconto personale contribuisce poi la rubrica “Richettino Bambino qualunque”, pubblicata dal 25 ottobre al 27 dicembre 1941. Una rubrica quindi di breve durata,

⁷⁷ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* in “Marc’Aurelio” 13 settembre 1939, n. 77, p. 4.

⁷⁸ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?*, “Marc’Aurelio”, 29 novembre 1939, n. 95, p. 4.

⁷⁹ F. Fellini *Compito in classe* in “Marc’Aurelio”, 21 giugno 41, Anno XI, n. 51.

⁸⁰ Cfr. F. Fellini, R. Maccari, *Invenzioni* capitolo 3.

ma che tuttavia è piuttosto interessante in merito alla futura carriera cinematografica del riminese. In questa rubrica l'autore torna bambino immedesimandosi in "Richettino" che, con la sua visione ingenua ma polemica, smaschera le ipocrisie e le tante bugie della vita degli adulti. È il caso, ad esempio, del pezzo sulla medicina: "Non voglio, Teresina, non voglio! Possono picchiarmi ancora, possono gridare mettermi in collegio questa notte stessa...non prenderò più la medicina, mai più! Se le medicine fanno diventare grandi e forti perché il dottore che è tanto piccolo non le prende?"⁸¹. Costretto infine a prendere la medicina per giorni, il bambino è poi confuso dall'atteggiamento dei genitori: "L'altro giorno papà è rimasto a letto. Anche lui aveva l'indigestione, anche lui avrebbe dovuto prendere l'olio, ma quando ha visto la mamma col bicchiere si è messo a gridare: - Porta via quella porcheria! Non ti far vedere con quella roba!"⁸². Richettino è il primo esercizio di Fellini nel rappresentare lo sguardo dei bambini, aspetto tipico del Fellini regista: come nella scena dei bambini di *8½* che osservano la Saraghina danzare tra le cabine dello stabilimento; oppure in *La città delle donne*, film ambientato in una dimensione femminile in cui le osservatrici sono delle bambine scrutano il protagonista mentre è impegnato in un metaforico amplesso di sguardi con la passeggera accanto. Sempre in *La città delle donne* vi è la scena del protagonista Snaporaz che si rivede bambino e gattonante sotto il tavolo per scoprire le gambe della domestica, proprio come in un pezzo di Richettino:

Ecco un'altra cosa che non capisco, Teresina. Perché non debbo stare in cucina? Mi piace tanto... Sentire il profumo che esce dalle pentole, guardare la fiamma, ascoltare il vento che mugola nella cappa nera... Eppoi in cucina c'è quel bel tavolo grande grande e io sono tanto contento quando posso mettermi seduto sotto a guardare, guardare... Il tavolo è più bello sotto....⁸³

Anche quest'ultima è un'immagine reiterante in Fellini e riportata dallo stesso sotto forma di ricordo, seppur con solite incursioni della sua fantasia: "Ricordo me stesso che gattonavo sul pavimento, e, dal mio punto di vista di osservazione sotto il tavolo della cucina, controllo cosa ha la domestica sotto la gonna"⁸⁴.

2.3.3. La comparsa del personaggio di Pallina

⁸¹ F. Fellini *Richettino bambino qualunque* 15 novembre 1941 n. 92, p. 4.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ F. Fellini *Richettino bambino qualunque* 5 novembre 1941 n. 88, p. 3.

⁸⁴ In *Io*, Federico C. Chandler p. 28.

Tra i destinatari più ricorrenti di “Ma tu mi stai a sentire” vi è poi la ‘fidanzatina rotonda’. Dal pezzo del 27 luglio 1939.

Io parlo a te fidanzatina rotonda. Ti voglio bene lo sai, ma finirò col non amarti più. Tu fai troppe cose che mi seccano. Mi chiami – Ciccio – e Muzzi Muzzi davanti a persone influenti che possono farmi far carriera ma che udito ciò si allontanano schifati. Mi chiedi troppo spesso quanti sacchi di bene ti voglio. Io ti rispondo un milione. Ma tu aggiungi che la parola milione è troppo breve e che io l’ho detta apposta per sbrigarmi prima. Seguiti che il numero di sacchi che attendi da me è cinquantasettemilanovecentosettantanove. Questa è una parola abbastanza lunga – Dici – e tu me la devi dire!⁸⁵

Vi si intravedono le primordiali caratteristiche buffe, ingenuie di quello che sarà il personaggio di Pallina, nato nel 1942 al “Marc’Aurelio” ma sviluppato in radio e accennato in personaggi cinematografici⁸⁶. Anche verso la fidanzatina rotonda tuttavia Fellini appare insofferente. In un altro infatti le confessa “ti voglio bene lo sai, ma finirò per non amarti più”⁸⁷ oppure “Una sera ci giurammo eterno amore ma io non manterrò la promessa se tu fai così”⁸⁸. Il Fellini della rubrica prima giura amore alla fidanzata per poi però confessare ai lettori che prima o poi fuggerà “per il Messico senza lasciare traccia”⁸⁹, oppure “alle Guadalupe isole lontane e burrascose”⁹⁰. La fidanzatina rotonda infatti appare spesso troppo ingenua, troppo ottusa, troppo affettuosa, con atteggiamenti socialmente scomodi e sconvenienti. Eppure la fidanzatina rotonda anticipa chiaramente il personaggio successivo di Pallina: esse hanno gli stessi atteggiamenti ingenui e puerili e lo stesso nome, come si legge da un pezzo della rubrica dell’ottobre 1939 quando la fidanzatina teme che Federico finalmente la lasci: “Mica lasciare Pallina vero? – hai ululato tu con la tua voce piena di dolore – Piccola Pallina che ti vuole tanto bene?”⁹¹

L’umorismo di Fellini in questi pezzi appare istrionico e paradossale, arricchito di motivi ricorrenti che rendano più riconoscibile ai lettori la sua penna. Questo istrionismo e il lieve cinismo tendono tuttavia ad attenuarsi nel proseguire della carriera al “Marc’Aurelio”. Se infatti in *Ma tu mi stai a sentire?* Federico appare come un amante disinteressato e infastidito, nelle successive il rapporto con la fidanzatina assume aspetti più romantici. A partire dal 11

⁸⁵ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* In “Marc’Aurelio” del 26 luglio 1939, n. 60, cit. pag. 2.

⁸⁶ Cfr. capitolo 3.

⁸⁷ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* In “Marc’Aurelio” 26 luglio 1939 n. 60, p. 2.

⁸⁸ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* In “Marc’Aurelio” 19 agosto 1939 n. 64, p. 2.

⁸⁹ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* In “Marc’Aurelio” 02 settembre 1939 n. 68, p. 3.

⁹⁰ F. Fellini *Ma tu mi stai a sentire?* In “Marc’Aurelio” 14 ottobre 1939 n. 10, p. 4.

⁹¹ *Ibidem*.

luglio 1941 lancia infatti la rubrica *Primo amore* in cui egli reinterpreta alcune vicende sentimentali ispirate alla trascorsa relazione con Bianca Soriani, relazione dei tempi di Rimini⁹². Nasce la coppia di fidanzatini Federico e Biancina, spesso soprannominati Cico e Pallina.

I due personaggi torneranno nella rubrica *Oggi sposi* pubblicata dal 28 febbraio 1942, che descrive le avventure domestiche dei due novelli sposi. Riproposti in radio, Cico e Pallina diventeranno personaggi cari al pubblico e nel dopoguerra le loro avventure radiofoniche saranno ritrasmesse in una serie radiofonica appositamente dedicata al loro amore, *Le avventure di Cico e Pallina*⁹³.

2.3.4. Il tema dell'avanspettacolo

Fellini dedica anche alcune rubriche al tema dell'avanspettacolo. Con un'operazione simile a quella che del film *Luci del varietà* (1950), egli crea una dissociazione tra l'argomento della rubrica, l'avanspettacolo, quindi un contenitore di allegria e comicità, e i toni con cui ne parla, malinconici, crepuscolari. Le rubriche in questione sono *Il riflettore è acceso*, dal novembre 1940 e *La fiaba che più ti piace*, da gennaio 1941. In queste Fellini ripropone un discorso immaginario al destinatario del pezzo, verso cui si pone in posizione esterna e un po' paternalistica. Non sono descritti i fasti del mondo del varietà: i protagonisti sono soggetti che nel mondo del varietà occupano posizioni laterali e trascurate, personaggi, appunto, su cui raramente è puntato il riflettore. Un pezzo è ad esempio dedicato al fracchista, un pezzo alla ballerina di seconda fila, l'ultimo è dedicato al 'comicastro di varietà'⁹⁴:

“Psst...comicastro del varietà, vieni qui, ascolta. Vedi quante stelle brillano in cielo? Senti cosa sussurra il vento nella notte? Non aver paura non voglio farti del male, non voglio sgridarti... Comicastro, comicastro del varietà, ascolta, voglio aiutarti. Aiutarti a dimenticare il freddo giallo e squallido dei camerini. Sono stretti e sulle pareti ci sono cento nomi scritti a matita...Una volta provasti anche tu a scriverci il tuo, ricordi? Ma il direttore agitò il pugno con voce piena di vento – Vi metterò la multa, non si sporcano le pareti in quel modo...”⁹⁵

⁹² Sulla relazione con Bianca Soriani cfr. T. Kezich *Federico* pp. 13-24. La rubrica *Primo amore* era stata anticipata da un pezzo unico del 9 novembre 1940: “Il primo amore pieno di frasi enormi, importantissime. – Se devi sposare un altro mi uccido! – Anche io Federico, mi uccido! – Ci uccidiamo insieme? – Alé dai! – Eppoi per mancanza di licenze di porto d'armi non ci uccidevamo mai” in F. Fellini *Primo amore* 9-11-40 in “Marc'Aurelio” Anno X, n. 91.

⁹³ Capitolo 3.

⁹⁴ F. Fellini *Il riflettore è acceso* 29 gennaio 1941 n. 8, p. 3.

⁹⁵ *Ibidem*.

Fellini si rivolge a questi individui per dare modo ai lettori di vedere nell'avanspettacolo ciò che non sempre sono abituati a vedere. Come scritto da Vitali: “il suo, tuttavia, non era un giudizio snobistico, ma, al contrario, è da considerarsi frutto di una partecipazione umana, della comprensione di una vita fatta di molte solitudini”⁹⁶. Al comicastro, ad esempio, il pubblico ha tirato addosso delle noccioline perché non vuole vedere la sua performance che risulta antiquata, così il Fellini narratore trasporta il comico in un mondo onirico in cui è circondato da onori: “Basta sarete stanco... presto portate altro oro... - Ecco hai finito. Tutte le donne dell'harem ora danzano per te...Seni tremanti fianchi a pagoda”⁹⁷. La rubrica *Il riflettore è acceso*, sebbene non molto cospicua si trasforma nel tono dalla prima alla sua ultima pubblicazione: all'inizio calca i toni di *Ma tu mi stai a sentire?*, ma negli ultimi pezzi – e il caso di quello del comicastro – assume un linguaggio poetico che confluisce direttamente nella rubrica successiva: *La fiaba che più ti piace* non esclusivamente dedicata al mondo del varietà, ma in cui, come nell'ultimo pezzo di *Il riflettore è acceso*, dedicato al comicastro, Fellini autore trasporta il suo destinatario verso mondi onirici in cui potrà sentirsi al sicuro. Così ad esempio in un pezzo del maggio 1941: “Psst... violinista di periferia, vieni qui, ascolta. Vedi quante stelle brillano nel cielo? Senti che cosa sussurra il vento nella notte [...] Chiudi gli occhi e sogna sogna sereno mondi di vetri colorati e lontani....Musica, onde di musica, voci di musica. Nubi dorate si schiudono al canto di una voce armoniosa e appare un fantastico paesaggio dei colori dell'arcobaleno...”⁹⁸. Con questi toni sognanti Fellini trasporta il musicista del cinema di periferia verso un castello dedicato alla musica e ai musicisti.

Nelle due rubriche, Fellini inizia a esplorare in modo molto personale l'aspetto intimistico del mondo dello spettacolo, portato sullo schermo sin dai suoi esordi in *Luci del varietà*, fino a *Ginger e Fred* (1986) omaggio finale al mondo del varietà e denuncia alle ipocrisie dello schermo televisivo che stride con le reali sensibilità dello spettacolo. È un tema che, ancor prima che nel cinema, Fellini trasporta anche in radio. La sua radioscena *Invenzioni* trasmessa il 19 giugno 1943, inizia proprio come un articolo di *La fiaba che più ti piace*, con una malinconica ballerina di avanspettacolo in attesa di un treno in provincia, avvicinata da un misterioso ometto⁹⁹.

Ometto: Buonasera ballerinetta ... oh, non aver paura, non voglio sgridarti, non voglio farti del male, sei triste vero? Per questo mi sono avvicinato, per questo ho voluto parlarti. Abito in

⁹⁶ L. R. Vitali *Federico Fellini al «Marc'Aurelio»* p. 172 <https://hdl.handle.net/11389/67719>.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ F. Fellini *Il riflettore è acceso* in “Marc'Aurelio”, 3 maggio 1941, n. 33. p.4

⁹⁹ Cfr. capitolo 3.

questo paesino e vengo spesso alla stazione ma nessuno mi vuol dare ascolto. Ballerinetta, ballerinetta mi ascolti?”¹⁰⁰

In *Invenzioni* gli stilemi linguistici e le dinamiche narrative sono le medesime: l'avvicinamento dell'ometto alla ballerina, la rassicurazione. Ricorrono per di più una serie di stilemi che Fellini aveva adottato nelle varie rubriche al “Marc'Aurelio”: vi è il richiamo insistente alla ballerinetta “Ballerinetta, ballerinetta, mi ascolti?” che riporta all'insistente richiesta di attenzione con cui Fellini concludeva ogni pezzo di *Ma tu mi stai a sentire?*. Ritorna poi l'immagine del personaggio lontano da una famiglia che l'aspetta, come nella rubrica *Il riflettore è acceso* dove i vari destinatari erano invitati a tornare dalle loro famiglie, così in *Invenzioni* la ballerina sogna la sua famiglia: “C'è la mamma, papà, la sorellina che ti aspettano da tanto tempo...La stagione è piena di fiori. Sei felice, Ballerinetta, sei felice...”¹⁰¹.

Eppure *Invenzioni* si aprirà a una narrazione a scatola cinese addentrandosi in una dimensione dapprima onirica, successivamente, addirittura mitologica¹⁰².

3.3.5 Le rubriche surreali

Non sono poche, perciò, le rubriche con cui Fellini, all'interno di una testata satirica, introduce una visione lirica e crepuscolare del mondo. Ma è certo che buona parte delle sue rubriche aderiscono allo stile comico della testata attraverso un'ironia surreale altrettanto importante nella poetica felliniana. Il bagaglio di sketch surreali e personaggi eccentrici del “Marc'Aurelio” sarà contemporaneamente sviluppato in radio, perfetto per aderire e rinnovare il macro-contenitore del varietà radiofonico.

Tra le prime, la rubrica dai toni più istrionici e dal ritmo più serrato è *Raccontino pubblicitario* con cui Fellini pubblicizza il fantomatico marchio “Pop”: un marchio che, qualsiasi cosa produca, offre la soluzione a ogni problema anche quelli di vita e di morte. È il caso del pezzo del 11 novembre del 1939:

- Alè - disse il cannibal Pietro dandosi una fregatina alle mani - L'acqua bolle! Dài aggiunse scuotendo il capo - Entra dentro! - L'esplorator Ignazio fece qualche passo indietro - No! - disse poi con tono imbronciato. Oggi non mi va! Mica sempre - seguitò giocherellando con le dita - uno ha voglia di farsi mangiare!

¹⁰⁰ F. Fellini, *Invenzioni*, 19 giugno 1943, Archivio SIAE.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Cfr. capitolo 2.

Il cannibal Pietro ebbe una risatina nervosa - Scherzerai? - chiese poi avvicinandosi - Ho già invitato degli amici... Andiamo aggiunse severamente - Entra!¹⁰³

L'esploratore proprio non vuole entrare nel pentolone, finché tuttavia non riceve una piacevole notizia:

Il cannibal Pietro si calmò a poco a poco – ma guarda – disse poi con voce serena – che mica ti mangio con le mani? Adopero la forchetta! [...] E lo sai? - chiese poi con voce ironica - Che forchetta adopero? Forchetta Pop! - aggiunse ridendo come un matto - Pop - scandì con una graziosa mossetta delle mani. Ci fu una pausa.

L'esploratore Ignazio mise la testa fuori dalle foglie. - Forc... Pop? - chiese con la voce rotta dall'emozione - Tu dici di adoperare la famosa forchetta Pop? - Il cannibal Pietro annuì - Ma allora - seguì l'esploratore Ignazio - me ilare! Se tu non me lo dici prima benedetto figlio – aggiunse scendendo rapidamente dall'albero – io mica posso saperlo?

- Forza – urlò poi con gli occhi lucidi di piacere – alle pentole! – Sorridendo il cannibal Pietro lo prese in braccio. Forchetta Pop! Ricordate! Farsi mangiare con la forchetta Pop o caro esploratore, diventa, ti assicuro, un grande onor!¹⁰⁴

Il raccontino pubblicitario è una brillante parodia dello strillo pubblicitario radiofonico. È il primo momento in cui Fellini riflette sulle dinamiche pubblicitarie e ne rimodula a suo piacimento il linguaggio. Seppure è una delle prime rubriche al “Marc’Aurelio”, Fellini già manifesta con ironia una sottesa ma accurata riflessione sul linguaggio pubblicitario. Lo scopo di Fellini non è criticare la pubblicità, ma spingerne il linguaggio al parossismo: svuotandolo di significato ma riproducendone le suggestioni Fellini mostra già come il linguaggio pubblicitario si insidi nell’immaginario comune anche quando è solo un significante.

Anche in questo caso, la parodia e il riutilizzo del linguaggio pubblicitario saranno caratteristici della futura carriera di Fellini. Basti pensare al martellante slogan “Bevete più latte” che, insieme al cartellone della gigantesca Anita Eikberg con un bicchiere di latte in mano, perseguita il moralista Antonio in *Le tentazioni del dottor Antonio* nel film *Boccaccio 70* (1962). Ma si pensi soprattutto agli interventi pubblicitari con cui Fellini parodizza – e quindi enfatizza – la pubblicità all’interno della pubblicità stessa. Si fa riferimento allo spot per i rigatoni Barilla (1985), ma soprattutto all’eredità ultima di Fellini, gli spot pubblicitari per la Banca d’Italia (1992). Qui, il protagonista in crisi esistenziale si rivolge a uno psicologo il

¹⁰³ F. Fellini, *Il raccontino pubblicitario* in “Il Marc’Aurelio” 11 ottobre 1939, n. 79.

¹⁰⁴ Ibidem.

quale tuttavia, lo riporta alla Banca di Roma: “io non mi occupo di questioni finanziarie ma di problemi psicologici, per il resto c’è la Banca di Roma!”. Dal In questa prospettiva, da *Il raccontino pubblicitario*, alla banca di Roma la carriera artistica di Fellini sembra quasi chiudersi in una perfetta ring-composition.

Fellini – con Maccari - esordiva con una pubblicità anche in radio: la loro prima radiorivista *L’avventura di Pisolo* (1940) si inserisce infatti nel contesto di programmi per bambini sponsorizzati da aziende, in questo caso per il marchio dolciario Elah. Anche nella radiorivista il marchio sponsorizzato risolve i contrasti tra cannibale e prigioniero, ma in radio il nano Pisolo, anziché essere bollito dal cannibale, è salvato dal marchio pubblicitario: il cannibale infatti lascia libero Pisolo in cambio della caramella Elah. La destinazione della radiorivista per un pubblico per bambini e la sponsorizzazione in sé non avrebbero ammesso l’ironia cinica del “Marc’Aurelio” in cui il protagonista finiva gioioso incontro alla morte.

Con *L’avventura di Pisolo* per la prima volta Fellini sperimenta la parodia del linguaggio pubblicitario attraverso di esso.

Elah, Elah
Gustate solo Elah
La squisita caramella
Che del nettare è sorella
Elah Elah
Tutta piena di dolcezza
Vi darà la giovinezza
Vi dira “Gustate me!”¹⁰⁵

Gli anni al “Marc’Aurelio” offrono a Fellini la possibilità di porsi come osservatore della realtà e costruttore della sua visione del mondo: qui struttura modelli dialogativi e imposta molti di quegli spunti che riporterà al suo cinema. Dopotutto, come dichiarerà Steno in merito alla scuola del “Marc’Aurelio”, anche il solo fatto di disegnare vignette e trovarvi battute per le didascalie – o viceversa “era già un’operazione cinematografica non trascurabile”¹⁰⁶. È riscontrato insomma dalla critica come lo studio delle scritte e dei disegni di Fellini per il bisettimanale sia propedeutico a comprendere il Fellini cineasta¹⁰⁷. Si ritiene altrettanto per quanto riguarda le sue scritte radiofoniche.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Steno in A. Olivieri *L'imperatore in platea* p. 9.

¹⁰⁷ Si fa riferimento in particolare agli approfondimenti sul rapporto tra il cinema di Fellini e il “Marc’Aurelio” in studi quali T. Kezich *Federico* pp. 34-42; il già menzionato A. Olivieri *Imperatore in platea*, quelli di Peter

2.3.6 RUGGERO MACCARI DAL “MARC’AURELIO” ALLA RADIO

Seppure entrato lo stesso giorno di Fellini al “Marc’Aurelio”, le prime rubriche a nome di Maccari – firmate Mac – compaiono solamente a fine anno, nel novembre 1939. Quando il riminese ha già cominciato da mesi a firmare le sue rubriche e ne pubblica varie in ogni numero, il nome di Maccari non si riscontra ancora nella testata. Probabilmente il brillante ingresso con cui il riminese si è presentato, la raccomandazione di De Torres e soprattutto l’esperienza nel “420” hanno accorciato la sua gavetta nell’anonimato.

Maccari invece, entrato lo stesso giorno di Fellini, scrive probabilmente molti pezzi e molte battute ma viene promosso ad autore di una rubrica personale solo a partire dal 22 novembre 1939.

Le sue prime rubriche *Secondo me* e *Se fossi stato io...* hanno tuttavia, sin dal titolo, un carattere molto personale e con esse – come già nel caso di Fellini – Maccari afferma una visione soggettiva, ironica e paradossale del mondo che lo circonda o del mondo che immagina.

Il suo stile è tuttavia distante dai voli pindarici e dall’istrionismo che manifesta sulle medesime pagine il suo amico Federico e certamente lo stile di Maccari è anche meno prolisso. Poco loquace e riservato per natura, Ruggero Maccari non ha bisogno di molte parole per raccontare il suo punto di vista.

È un dato che appare chiaro sia nei suoi contributi per rubriche collettive, come la già citata rubrica di Vito De Bellis *Compito in classe*, sia nei contenuti delle sue rubriche personali. In *Compito in classe* infatti, egli svolge quasi sempre i ‘compiti’ più brevi del gruppo editoriale, risultando tuttavia – e proprio per questo – estremamente efficace e pungente.

Si prenda ad esempio la differenza di stili tra Federico Fellini e Ruggero Maccari in occasione del compito a tema ‘auguri’ lanciato da De Bellis per l’uscita del 20 dicembre del 1939. Fellini svolge il tema con il suo rinomato stile surreale e vagamente fumettistico:

L’altro giorno per le scale ho visto un omettino miope. Aveva un libro sottobraccio e stava per uscire in strada. -Aiut! ha urlato all’improvviso - Aiut! Una tigre - Ha spiccato un balzo

Bondanella *The cinema of Federico Fellini*, New Jersey, Pricetown University Press, 1992, soprattutto nel capitolo relativo al giornalismo pp.3-29. Lamberto Antonelli e Gabriele Paolini in *Attalo e Fellini al Marc’Aurelio*, Roma, Napoleone, 1995 o alla prefazione di Claudio Carabba in F. Fellini *Racconti umoristici*, Torino, Einaudi, 2004. Anche ai più recenti studi di Aldo Tassone *Fellini 23½*, Bologna, Cineteca di Bologna, 202 p. 55-79 o quello di Marco Bellano *Fellini’s Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation, and Beyond* in Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (a cura di), UK, Wiley-Blackwell, 2020. Si fa menzione anche al prezioso lavoro di tesi dottorale di Lucia Rita Vitali *Federico Fellini al «Marc’Aurelio» un reticolo intermediale tra scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*, eCampus University, 2024, di cui si lascia riferimento iris <https://hdl.handle.net/11389/67719>. Ultima visualizzazione febbraio 2026.

altissimo ed è scomparso come un razzo verso le mura antiche. Ma non c'era nessuna tigre in giro. C'era soltanto il portiere che essendo balbuziente faceva sforzi terribili per pronunciare la parola Auguri. E diceva - Aug...Aug..aug...-¹⁰⁸.

Se Fellini, quindi, gioca con i sensi e trasforma un balbuziente in una tigre agli occhi di un miope, Maccari, lapidario e pragmatico, sul tema degli auguri si limita semplicemente a scrivere: “L'unico complimento a cui invece di grazie si risponde - non ho spicci”¹⁰⁹.

La stessa dinamica di fantasia e estrosità da parte di Fellini; efficacia e lapidarietà da parte di Maccari si ricrea nel “Marc'Aurelio” del 30 aprile 1940 quando De Bellis lancia il tema “invidia”. Nell'occasione, Fellini bonariamente dedica il suo svolgimento proprio all'amico e, nonostante il limitato spazio dato a ciascun contributo, costruisce una breve storia di paradossi:

Il mio amico Ruggero si è comperata una Topolino. Io mi sono comprato una 1500. Il mio amico Ruggero si è comperato un cutter a motore. Io mi sono comperato sette pescherecci, due brigantini quasi nuovi ed un transatlantico a vela. Il mio amico Ruggero si è comperata una villa a tre piani... Io sto in trattativa per comperare la torre Eiffel, il canale di Suez e sedici isole dell'arcipelago malese...¹¹⁰

Fellini gioca sul climax di paradossi enunciati da due amici in rivalità, Maccari invece, tagliente, si limita a rispondere: “Io non so cosa sia l'invidia e vi giuro che non invidio nessuno dei miei amici. Poveretti erano tanto buoni ed è un vero peccato che abbiano lasciato la vita in così tenera età”¹¹¹.

La tendenza alla laconicità e alla riservatezza di Maccari si desume anche nelle sue rubriche personali, non tanto per la breve estensione di esse ma per alcuni temi che egli affronta. Nel pezzo di *Se fossi stato io...* del 30 marzo 1940, egli ad esempio si immagina inventore del telefono e dichiara che in tal caso avrebbe “innanzitutto collegato all'apparecchio telefonico un braccio metallico munito di martello, in modo che chiunque tentasse di scocciare amici o conoscenti dopo la mezzanotte riceverebbe, appena formato il numero, una martellata in testa”¹¹². Ancor più indicativamente, in una delle sue prime scritture per la testata, sempre nella

¹⁰⁸ F. Fellini, in *Compito in classe*, in «Marc'Aurelio», n. 101 del 20 dicembre 1939, p. 2.

¹⁰⁹ Ivi, R. Maccari.

¹¹⁰ F. Fellini, in *Compito in classe*, «Marc'Aurelio», 30 aprile 1940, n. 32, p. 5.

¹¹¹ Ivi, R. Maccari.

¹¹² R. Maccari, *Se fossi stato io*, “Marc'Aurelio”, 30 marzo 1940, n. 26, p. 5.

rubrica *Secondo me*, immagina un ‘contaparole’ per registrare il numero di parole dette da ogni persona, come è uso fare per i telegrammi, con il sistema cioè di “pagare un tanto a parola”¹¹³. Il sistema renderebbe più liberi i fidanzati dalle fidanzate troppo prolisse – e in questo si ritrova la canonica ironia misogina del “Marc’ Aurelio” –; gli studenti ne trarrebbero il beneficio di non deludere i genitori facendo scena muta agli esami; i romani riuscirebbero a trovare espressioni più sintetiche nei loro insulti poiché “spendere molti soldi per offendere una persona sarebbe una cosa poco conveniente”¹¹⁴. Un contaparole, in ultimo, che porterebbe i conferenzieri radiofonici “sul lastrico dopo pochi giorni”¹¹⁵.

Da queste prime rubriche Maccari si mostra ben inserito nelle dinamiche umoristiche del “Marc’ Aurelio” cavalcando i *topoi* satirici della rivista, ma anche, smascherandoli attraverso una meta-ironia su suoi stereotipi. Un esempio è nel parodiare le tipiche vignette del “Marc’ Aurelio” intitolate *O la borsa o la vita*, un ritornello – dichiarava – “che ha cominciato a seccarci”¹¹⁶ e che inoltre non sempre corrisponde al vero: non sempre la borsa è l’oggetto più prezioso per un derubato. Maccari immagina quindi dei ladri che studiano con attenzione i malcapitati dopo aver puntato loro la pistola e, dopo l’attenta osservazione, chiedere loro o la collana, oppure la pelliccia, oppure quale che sia il loro ornamento più prezioso. Al capovolgimento della tipica vignetta, Maccari segue poi facendo ironia su di sé: “A me direbbero senza dubbio ‘O la cravatta o la vita’ poi andrebbero ad esaminarla sotto un lampione e la restituirebbero insieme a cinque lire per comprarmene una nuova”¹¹⁷. Se si considera che è con queste battute che Maccari debutta con il suo nome al “Marc’ Aurelio” se ne ricava un esordio consapevole sia del linguaggio della testata quanto del meta-linguaggio di essa.

L’immagine del ladro che pondera sulla mercanzia che sta per rubare e che si rivela un gentiluomo, o quantomeno non un bravo disonesto, era tanto tipica infatti delle vignette del “Marc’ Aurelio”, quanto della comicità satirica italiana del tempo. A sua volta, questa derivava dalla fumettistica statunitense. Maccari e Federico Fellini la ripropongono e rielaborano sapientemente anche in molte delle loro scenette radiofoniche. Si esaminerà inoltre come Maccari riprenda questo medesimo topos, in una dinamica diegetica molto simile, anche in uno dei suoi sketch scritti al tempo in cui militava a Radio Bari durante la Resistenza¹¹⁸.

¹¹³ R. Maccari *Secondo me*, «Marc’ Aurelio», 29 novembre 1939, n. 95, p. 2.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ R. Maccari, *Secondo me*, «Marc’ Aurelio», 22 novembre 1939, n. 93, p. 3.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Cfr. capitolo 3.

Inoltre, tra i *topoi* tipici dell'ironia marcaureliana, partecipa anch'egli alla derisione delle trasmissioni Eiar: si è già notato nel suo pezzo in cui fantasticava su un contaparole e rivolgeva una frecciata alla prolissità dei conferenzieri. Anche in un ulteriore pezzo del febbraio 1940, egli esprime il desiderio di una matita magica che metta una croce rossa — come fanno i professori — su tutte le cose sbagliate della natura o degli esseri umani: “Con tale sistema gli autobus, le donne racchie, i programmi dell'E.I.A.R. e le gambe di mia cugina sarebbero segnate di Rosso”¹¹⁹ e poi - come sempre a conclusione della rubrica - rivolge la satira a se stesso: “Io avrei una crocetta rossa sul naso”¹²⁰.

In perfetta adesione con lo spirito del “Marc'Aurelio” si inserisce anche la sua rubrica *Lucianone* lanciata nell'aprile del 1940.

Vestito elegante e con le scarpe di camoscio, effeminato, sempre in compagnia del suo cane Fofò, pomposo e vanesio - “Mi invidian tutti perché ho l'acqua marina negli occhi”¹²¹ - Lucianone è un giovane ingenuo che non sa o non vuole affrontare la realtà. Si rivolge leziosamente ad ammiratori che non ha e ogni sua disavventura, frutto della sua ottusità, è da lui sempre attribuita all'invidia degli altri che non sanno esser spiritosi o non son belli quanto lui.

Lucianone sogna il successo a Cinecittà, ma è qui che si svolgono buona parte delle sue sventure: una volta è investito dal regista del film in cui crede di essere ingaggiato perché questi “voleva fare una prima prova della scena dell'investimento”¹²²; un'altra volta è attirato a Cinecittà con la speranza di girare una scena violenta per poi scoprire che quelli che credeva attori erano il sarto e i suoi scagnozzi che lo spogliavano dei vestiti di cui non aveva pagato il conto¹²³. Quando finalmente è realmente chiamato a Cinecittà - per girare – si ritrova di fatti a girare per l'intero complesso alla ricerca delle cinque lire che il regista aveva perso¹²⁴.

Illuso e mistificatore, Lucianone cerca un divismo e un'approvazione in una società che lo deride; è lo scherno di Maccari verso quei personaggi che ciarlano di imprese e successi che non hanno; è il giovanotto moderno contro cui si era già esasperatamente scagliato Federico Fellini in uno dei suoi *Ma tu mi stai a sentire?* del 1939: Lucianone è un autentico Gagà.

¹¹⁹ R. Maccari *Secondo me*, «Marc'Aurelio», 24 febbraio 1940, n. 16, p. 2.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ R. Maccari *Lucianone*, «Marc'Aurelio», 1 maggio 1940, n. 33, p. 3.

¹²² R. Maccari *Lucianone*, «Marc'Aurelio», 13 aprile 1940, n. 28, p. 5.

¹²³ R. Maccari *Lucianone*, «Marc'Aurelio», 6 aprile 1940, n. 26, p. 3.

¹²⁴ R. Maccari *Lucianone*, «Marc'Aurelio», 10 aprile, n. 27, p. 3.

Un altro aspetto che si desume dalle scritture di Maccari al “Marc’ Aurelio”, e che lo distanziano notevolmente dallo stile di Federico Fellini, è il fatto che egli mantenga uno sguardo più pragmatico nei confronti della società, da cui se ne desume una sorta di polemica.

In uno dei suoi pezzi di *Secondo me* egli auspica, ad esempio, un ascensore sociale che sia realmente un ascensore cosicché, se qualcuno desiderasse diventare commendatore, per ottenere la nomina dovrebbe solo entrarvi e spingere il tasto ‘commendatore’. È la visione di un ragazzo ambizioso a inizio carriera, su cui però Maccari fa ironia: “Io andrei subito a spingerne uno per diventare un impiegato di banca e, una volta divenuto, scappare via per scrivere su un foglio di carta profumata a quella piacente 28enne”¹²⁵. Oppure, Maccari auspica l’esistenza di mascherine che, anziché a teatro, accompagnino i giovani a scegliere le loro posizioni sociali una volta finita la scuola: anche in questo caso, però, la destinazione finale di Maccari risulterebbe essere una donna “Una biondona con gli occhi sognanti”¹²⁶.

La sottile vena polemica nei confronti della società appare soprattutto in una sua ulteriore rubrica iniziata nel marzo del 1940, dal titolo però non dissimile dalla precedente: *Se fossi stato io...*

Le dinamiche di questa, in confronto a *Secondo me* spingono al paradosso alcune delle sue fantasie: come quando, immaginandosi come un Romeo Montecchi, si vede impegnato a raggiungere l’amata al balcone non grazie alla sua treccia ma grazie a una lunga corda fatta di fettuccine all’uovo¹²⁷.

Di questa rubrica però risulta particolarmente interessante il pezzo del 20 marzo 1940 in cui egli si domanda cosa avrebbe fatto se fosse stato l’ideatore delle ferrovie:

Avrei innanzitutto, allo scopo di distinguere i viaggiatori delle varie classi, fatto portare dei filetti bianchi intorno al braccio sinistro: uno per la prima classe, due per la seconda e tre per la terza: ed avrei istituito un nuovo funzionario con tanto di greca e fiaschetto, avente lo scopo di esaminare severamente, con tanto di prova scritta ed orale, tutti i passeggeri che per qualche ragione avessero manifestato il desiderio di passare da una classe all’altra¹²⁸.

Torna il tema dell’ascensore sociale nella metafora dei vagoni e dei controllori severi. Considerando il suo futuro attivismo politico vertente verso il partito socialista, ci si chiede se vi sia una sottesa critica alle rigidità della società fascista. Il trafiletto, posto in fondo a pagina

¹²⁵ R. Maccari *Secondo me*, «Marc’ Aurelio», 25 novembre 1939, n. 94, p. 2.

¹²⁶ R. Maccari *Secondo me*, «Marc’ Aurelio», 24 febbraio 1940, n. 16, p. 2.

¹²⁷ R. Maccari *Se fossi stato io...*, «Marc’ Aurelio», 3 aprile 1940, n. 25, p. 5.

¹²⁸ R. Maccari *Se fossi stato io...*, «Marc’ Aurelio», 20 marzo 1940, n. 23, p. 3.

tre, dopotutto risulta piuttosto defilato all'interno della pubblicazione e non particolarmente risaltante all'occhio di un censore.

Addirittura, con un azzardo maggiore, ci si potrebbe chiedere se nei braccialetti bianchi immaginati da Maccari vi fosse un vago riferimento alle fasce imposte nei ghetti polacchi occupati dai nazisti nel novembre 1939¹²⁹. Sebbene possa sembrare una teoria azzardata, essa risulterebbe coerente con l'attivismo politico socialista già manifestato da suo fratello Sante e alle denunce politiche nei confronti del nazi-fascismo che Ruggero Maccari paleserà di lì a poco attraverso la sua militanza a Radio Bari, con la posteriore attività redazionale in riviste di satira politica e, infine, attraverso la sua futura carriera di sceneggiatore.

Quando tuttavia il peso di Ruggero Maccari all'interno della redazione del "Marc'Aurelio" si intensificherà e le sue rubriche otterranno maggiore visibilità, questa sottile polemica nei confronti della società – società fascista – risulteranno smorzate.

Si vuole menzionare un'ultima scrittura di Ruggero Maccari al "Marc'Aurelio" che è particolarmente somigliante al tema di una scrittura che Federico Fellini, da solo, porterà in radio il 3 settembre del 1942, poco dopo che Maccari aveva questo suo intervento al "Marc'Aurelio" con spunti simili. Maccari si immagina in casera – forse sa che di lì a poco avrebbe dovuto arruolarsi – ai vari camerati arrivano lettere dalle fidanzatine, quando a lui ne arrivano due decide allora di regalarne una a un compagno che tuttavia, non sa scrivere.

- E quando ti scrive tua madre come fai? - Gli ho domandato. - È semplicissimo - mi ha risposto - mia madre non sa scrivere.

Ho pensato che forse la mamma gli manda delle lettere completamente bianche e con la busta senza indirizzo, ma lui ci leggerà ugualmente tante cose. Forse nei momenti di nostalgia comprenderà un foglio e una busta e farà finta come tanti altri di aver ricevuto posta da casa¹³⁰.

È un tema molto simile alla scrittura *Lettere d'amore* con cui Fellini immagina due fidanzatini lasciarsi per la partenza di lui e scriversi per anni lettere di fogli bianchi in ricordo del loro amore. Ma quando l'uomo ormai lontano impara a scrivere, non ha coraggio di mandare una lettera vera al suo vecchio amore per dirle che non la ama più: ha paura che possa farsi del

¹²⁹ Tra i primi racconti della condizione della società ebraica nei ghetti della Polonia occupata dal nazismo si menziona la memoria biografica di Marek Edelman *Il ghetto di Varsavia lotta*, Wlodek Goldkorn (a cura di), Firenze, Giuntina edizioni, 2012. Tratto dalle memorie dell'autore scritte nel 1945. Il decreto nazista che obbligava la popolazione ebraica del ghetto a portare sul braccio una fascia bianca con ricamata la stella di Davide era stato emanato il 12 novembre 1939.

¹³⁰ R. Maccari, "Marc'Aurelio", 11 luglio 1942, n. 53, p. 2.

male. E così, continua a mandarle fogli bianchi e la ragazza lontana continua a illudersi che siano progetti per il coronamento del loro amore in futuri:

OMINO TRISTE: Mi sono sposato, ho due bambini. Nel paesino lontano Adrianella riceve sempre la mia posta... Un foglio bianco e lei sa leggere ancora quelle frasi che parlavano della casetta, del giardino e mi aspetta...Mi aspetta... Mia moglie mi vede ricevere questi fogli bianchi, non può capire parla di pazzi...¹³¹

La scrittura di Maccari in comparazione alla radioscena di Federico Fellini appare come un'ulteriore prova di un bagaglio tematico comune alla cultura del tempo, ma soprattutto del bagaglio ispirazionale comune e interscambiabile di Federico Fellini e Ruggero Maccari dopo anni di scritture insieme.

¹³¹ F. Fellini, Una lettera d'amore, 3 settembre 1942, Fondo Zurlo - Archivio di Stato, p. 6.

VERSO IL SONORO – ALL’EIAR

2.4.1. Fellini: Ipotesi di un’attività discografica

Prima di affrontare l’esordio di Federico Fellini e Ruggero Maccari come scrittori per l’Eiar, sorge un’ipotesi che vedrebbe l’attività di Fellini rivolta, se non già alla radio, al campo della discografia.

L’ipotesi è stata in prima istanza avanzata da Paquito del Bosco, ex funzionario Rai nonché curioso “ritrovatore” – come egli stesso si definiva – di dischi e memorie dimenticate¹³². Nei suoi lunghi anni di ricerche da appassionato collezionista, Del Bosco ha avuto modo di ‘scovare’ un vecchio disco di Odoardo Spadaro, inciso nel 1939, in cui tra i vari interpreti compare il nome Fellini. Il disco a cui Del Bosco fa riferimento è il 78 giri de *La cavalcata dei cinque* “parodia melodrammatica” di Odoardo Spadaro, incisa per la C.E.T.R.A., casa discografica dell’Eiar. Secondo Del Bosco, il nome indicato riporta proprio a Federico Fellini: egli supposeva che la canzone fosse stata incisa a Firenze, città di Spadaro, in concomitanza con l’attività del riminese al 420. Si considera però più probabile che il disco fosse stato inciso a Roma, dove nello stesso anno Fellini si era trasferito con residenza fissa. Oltre ai nomi di Odoardo Spadaro e Fellini, il disco riporta infatti il nome del direttore Tito Petralia e il contributo di tali Bianchi e Bilancia¹³³ e di Tommei: quest’ultimo è quasi sicuramente Fausto

¹³² Paquito Del Bosco, ex funzionario Rai, è stato per anni un attento collezionista di materiale discografico, fino a donare la sua grande collezione - soprattutto di musica leggera e musica leggera napoletana- alla Fonit-Cetra. Da questa donazione, come ci è stato raccontato dall’attuale direttore di “Rai Play Sound” Andrea Borgnino, l’idea di fondare un’apposita web radio Rai interamente dedicata alla restituzione e diffusione del patrimonio musicale partenopeo: “Rai Radio Live Napoli”. È stato Del Bosco, inoltre, a fine anni Settanta, il primo a prestare attenzione e ad aver ritrovato presso gli archivi Siae alcuni dei dattiloscritti radiofonici di Federico Fellini. Su Fellini ha prodotto la trilogia di documentari: *Fellini racconta – diario di un film* (1983); *Federico Fellini - Autoritratto ritrovato* (2000), *Diario di un film e Fellini racconta – Passeggiate nella memoria* (2000). Nel suo intervento a Bologna presso il convegno *Federico Fellini autore di testi* (1998), Del Bosco definisce la sua attività di collezionista con queste ironiche parole: “Io credo che dovrei essere arrestato perché l’essere un ritrovatore, per esempio, è quasi una ‘circonvenzione di incapace’ in quanto consiste nell’approfittare della stupidità degli altri. Io lavoro dove la stupidità degli altri è arrivata, tutto lì; nel senso che quando ero giovane cercavo nei mercatini quello che gli altri lasciavano”. In Filippini-Ferorelli *Fellini autore di testi*, p. 124.

¹³³ Bianchi potrebbe riferirsi a Dino Bianchi, uno degli artisti Eiar annoverato per altro alla produzione del film – lancio televisivo. *Ecco la Radio!* (1940). Più improbabile che sia invece Renzo Bianchi (1887 - 1972), artista d’opera del nord Italia, spesso impegnato in produzioni Eiar. Nel 1939 era forse troppo anziano e con una carriera ben avviata per prestare la sua voce al controcanto di una canzone leggera come *La cavalcata dei cinque*. Da escludere che Bianchi si riferisca alla più nota cantante d’operetta Meme Bianchi (1907 - 2000) poiché il brano non ha voci femminili. È pur vero che il cognome era estremamente ricorrente anche nel contesto della drammaturgia del tempo, basti pensare all’occorrenza nei testi radiofonici o teatrali presenti nel fondo Zurlo – cfr. P. Ferrara *Censura teatrale e fascismo*.

Riguardo a Bilancia, il reale interprete è ancora più incerto: potrebbe forse trattarsi di Oreste Bilancia (1881 - 1945), attore del cinema muto italiano e, al tempo, impegnato in film con Totò e Anna Magnani. Anche le ipotesi di artisti quali Oreste Bilancia o un artista come Dino Bilancia nel cast del film *Ecco la radio!*, ovvero operanti nella produzione filmica romana, avvallerebbe l’idea che *La cavalcata dei cinque* sia stata incisa a Roma.

Tommei, attore comico e di rivista, al tempo artista di punta per l'Eiar¹³⁴. Il fatto che Tommei e Petralia operassero presso l'auditorio Eiar di Roma, avellerebbe quindi l'ipotesi che la canzone sia stata incisa nella capitale, sede principale della C.E.T.R.A.

La cavalcata dei cinque, nella sua struttura, non permette il riconoscimento di altre voci oltre quella di Spadaro, trattandosi di un vivace fox-trot costituito di canto e contro canto, in cui le voci corali, nel ruolo dei cinque cavalieri, si scindono solo per brevi e veloci battute, quasi recitate, interpretabili anche da esecutori non di professione.

Presso la Discoteca di Stato di Roma è inoltre conservato il 78 giri del brano *I cinque baeki's*, anche questo di Odoardo Spadaro. Si tratta ancora di un disco C.E.T.R.A. del 1939: gli interpreti aggiunti sono i medesimi Bianchi, Bilancia, Fellini, Tommei e la direzione d'orchestra ancora una volta è di Tito Petralia. Probabilmente l'incisione dei due brani è avvenuta a distanza di poco tempo, più probabilmente nello stesso giorno. Sul disco, il brano è indicato come un "grottesco romantico" appartenente dall'operetta *I romani*¹³⁵.

Anche in questo caso la voce di Spadaro è accompagnata da un coro grottesco – al modo di uno stornello popolare – cui interpretazione non richiede capacità canore professionali. Con *I cinque baeki's*, tuttavia, il richiamo a Fellini risulta ancor più interessante dal momento che il regista riprende una parte del brano in una scena del suo film *Roma* (1972). La scena è quella del nostalgico omaggio al mondo dell'avanspettacolo, in cui tra il chiasso e le discussioni del pubblico, scendono dalla platea i tre "compositori" della sinfonia, vestiti da becchini e con la faccia tinta di bianco come dei mimi. Nel film, mentre essi intonano proprio *I cinque baeki's* sono disturbati da due ragazzi di borgata seduti in platea: uno fa una lunga pernacchia e ne interrompe momentaneamente l'esecuzione, l'altro posa quindi il giornale che stava leggendo – *Il Travaso delle idee* – e va ad accendersi una sigaretta sul cero che i tre scapigliati cantanti tengono in mano.

Ci si chiede perciò se in questa scena Fellini non abbia inserito un indizio di un'esperienza biografica a cui non ha mai fatto menzione in interviste successive. Tra il ricordo distorto dello spettacolo, proprio il riferimento a quella canzone e al *Travaso delle idee* - testata per cui il riminese scrive nell'immediato Dopoguerra - potrebbe così celarsi un aneddoto personale. Dal ritornello dei *Cinque baeki's*:

¹³⁴ Fausto Tommei recita accanto a Nunzio Filogamo per il film *Ecco la radio!* (1940) regia di Giacomo Gentilomo. Su *Ecco la radio!* Cfr. P. Valentini *Presenze sonore*, pp. 220-226.

¹³⁵ Gli autori sono Spadaro e De Risi.

Spadaro: Non me lo dica
Coro: Non lo dica, dica,
Tenore: Non me lo dica...
Spadaro e coro: Viva la f...accia del compositor,
che fece questo cantico d'amor¹³⁶.

È probabile che il diciannovenne Federico Fellini, entusiasta della nuova avventura romana e disposto ben volentieri a prendere parte a proposte lavorative – specialmente se ben retribuite – possa essersi divertito non poco a incidere una tale canzone.

La sua voce risulta tuttavia irriconoscibile in entrambi i brani, confusa con quelle degli altri interpreti e, per la sua giovane età, probabilmente diversa dal suo riconoscibile timbro che si è soliti ascoltare nelle interviste e nelle apparizioni pubbliche successive.

Del Bosco, in un colloquio in vista di questo studio, attribuiva con buona certezza l'incisione a Federico Fellini supportandola con il ricordo di Titta Benzi¹³⁷ di aver assistito a un casuale incontro tra Fellini e Spadaro: nell'occasione il regista e il cantante si erano salutati con caloroso affetto, come fossero conoscenti di vecchia data.

Si deve tuttavia considerare l'eventualità che il 'Fellini' indicato sui dischi non sia Federico, ma suo fratello Riccardo, che già nel 1939 si recava spesso a Roma per studiare canto e cercare fortuna nel settore¹³⁸. Del Bosco riteneva l'ipotesi poco probabile poiché aveva avuto modo di conoscere Riccardo Fellini ma questi, pur sapendo la sua passione per la canzone leggera, non aveva mai fatto cenno al rapporto con Spadaro.

La possibilità non si può tuttavia escludere anche perché le dichiarazioni di Federico Fellini rendono la ricostruzione della storia ancor più complessa: egli, in merito al suo rapporto con il canto e alla carriera musicale del fratello risulta estremamente scostante. Nelle memorie rilasciate a Charlotte Chandler, il regista afferma infatti che suo fratello “era tanto bravo da poter diventare un vero cantante lirico anziché limitarsi a esibirsi per quattro amici ai matrimoni, *ma non ha mai provato quel tipo di ambizione*”¹³⁹. Eppure è certo che in quegli anni suo fratello avesse tentato la carriera e a darne prova è Federico stesso includendolo in

¹³⁶ O. Spadaro, De Risi, *I cinque baeki's*, 1939, Cetra, matrice Parlophon.

¹³⁷ Avvocato Luigi “Titta” Benzi (1920-2014) storico amico riminese di Federico Fellini, nonché compagno di banco di liceo.

¹³⁸ Cfr. Kezich *Federico Fellini* p. 30.

¹³⁹ Chandler *Io, Federico* p. 36.

uno dei cinque vitelloni del suo film del 1953, “Riccardino” il tenore che canta nella scena d’apertura del film.

Eppure, contemporaneamente, Fellini dichiara che anche lui da piccolo cantava e aveva una bella voce, ma che proprio per via della miglior voce di Riccardo, aveva smesso di cantare:

Quando ero molto piccolo a scuola cantavo e i maestri dicevano che avevo una voce molto bella [...] Incoraggiato a cantare, cantavo, più per la gratificazione che mi veniva dalle lodi che per il piacere del canto in sé. [...] Cantai fino a quando Riccardo, il mio fratellino, cominciò a frequentare la scuola. Lui cantava molto meglio di me. Aveva una voce veramente splendida. Una dote di natura. Gli insegnanti rilevarono concordemente, e giustamente, quanto fosse bella. Smisi di cantare. Non ho più cantato in vita mia¹⁴⁰.

In base a questa affermazione, il Fellini di Spadaro sarebbe Riccardo, ma se si trattasse invece di Federico è interessante notare che questa potrebbe essere con buone probabilità la sua prima esperienza con il microfono e la registrazione sonora, una dimestichezza molto utile per la scrittura radiofonica.

2.4.2. Maccari: ipotesi di un’attività discografica

Si coglie allora l’occasione di ricordare che anche Ruggero Maccari, successivamente, scrive come paroliere qualche testo di canzone leggera, in concomitanza con la scrittura per lo spettacolo di rivista e con le prime collaborazioni con il cinema. In effetti il reparto DOR Lirica della Siae annovera circa un’ottantina di titoli a suo nome, in cui quasi sempre Maccari risulta autore del testo insieme a Mario Amendola: si tratta per buona parte di brani interpretati Giovanni D’Anzi. Sono canzoni leggere di inizio anni Quaranta, spesso legate a titoli o scene di film di Mario Mattoli e tutt’ora di difficile reperimento perfino presso la discoteca di Stato di Roma. L’esercizio di scrivere canzoni, si vedrà, è esercitato per le canzoni sceneggiate scritte ai tempi della radio.

¹⁴⁰ C. Chandler p. 36.

2.4.3 L'arrivo all'Eiar

Dopo aver vagato per una giornata intera per Roma, dopo aver cenato in un buco qualunque, entravamo spensierati nella redazione del “Marc’Aurelio” e più per far soldi che arte scrivevamo quelle riviste per la radio, che ci davano conforto e la possibilità di tirare avanti¹⁴¹.

Queste sono alcune delle poche parole che Ruggero Maccari ha pronunciato in intervista riguardo al periodo della sua carriera radiofonica in Eiar. Per quanto breve, questa testimonianza risulta particolarmente interessante, considerando che egli non era un uomo avvezzo ad interviste e riflettori.

Sia per il contemporaneo arrivo, che per la vicinanza d’età, i due stringono un rapporto affiatato tanto a livello lavorativo quanto sul piano amicale. Vagabondano insieme fino a tardi e si ritrovano poi in redazione anche a tarda sera per dedicarsi alle individuali rubriche per la testata, ma soprattutto si dedicano insieme alle scritture radiofoniche. Scrivono tra una sigaretta e l’altra, Fellini nel Dopoguerra perderà il vizio, Maccari no e per tutta la vita rimarrà un fumatore incallitissimo. La macchina da scrivere della redazione gli è sicuramente di supporto: tutte le loro sceneggiature radiofoniche sono infatti dattilografate e inviate alla radio dall’indirizzo della redazione del “Marc’Aurelio”.

Nel 1939, Maccari è spesso a casa della famiglia Fellini, quando poi la madre di Fellini torna a Rimini è invece il riminese, il più delle volte, a presentarsi a casa Maccari per pranzo. La famiglia Maccari tramanda ricordi affettuosi del periodo, secondo cui la madre di Ruggero tratta Fellini un po’ come un figlio, arrivando perfino a rammendargli i calzini o a strigliare entrambi per i loro vagabondaggi notturni, con il fervente spirito pragmatico della toscana popolare a cui appartiene¹⁴².

Nel frattempo, i due si facevano notare nell’ambiente culturale per le loro scritture al “Marc’Aurelio”: soprattutto Fellini che con le sue numerose rubriche si dimostrava un’inesauribile fucina di idee. Proprio da una di queste rubriche è probabile che sia nata la possibilità di scrivere per l’Eiar.

Secondo quanto riportato da Paquito del Bosco in *Fellini autore di testi*, infatti, nella primavera del 1940 sorge la necessità di trovare autori che possano scrivere una radiorivista sponsorizzata

¹⁴¹ La dichiarazione sonora è riportata nella *puntata Fellini: dalla radio al cinema* per il programma “50: mezzo secolo di Radio in Italia”. Speciale radiofonico, Radio Rai, Secondo programma, 1974. 22esima puntata. L’audio è ascoltabile presso la Mediateca Rai. (ultimo ascolto: ottobre 2024).

¹⁴² Intervista personale a Barbara Maccari, 5 marzo 2025.

dall'azienda Elah¹⁴³. Fulvio Palmeri, alto dirigente Eiar, contatta perciò Marcello Marchesi con l'idea di affidare la saga radiofonica a lui. Marchesi non era disponibile: forse non aveva tempo, forse non era interessato, tuttavia chiama al suo posto Federico Fellini. L'autore della fortunata serie *Il raccontino pubblicitario*, che con tanta ironica maestria pubblicizzava un marchio inesistente, avrebbe potuto infatti essere l'autore ideale per pubblicizzare ora un marchio esistente. E così, Fellini è ingaggiato a lavorare all'Eiar e con lui, il riminese coinvolge l'amico Ruggero Maccari.

L'avventura di Pisolo, puntata della radiosaga "Le avventure dei sette nani" sponsorizzata dall'Elah è in onda il 17 aprile 1940.

Non è chiara la fonte di Paquito del Bosco, ma si suppone che avendo lavorato per anni in Rai la sua fonte potesse essere stata lo stesso Marcello Marchesi.

Inoltre in quelle date "Radiocorriere" riporta settimanalmente il trafiletto pubblicitario de "Le avventure dei sette nani" da cui si nota che la ricerca di autori della radiosaga potrebbe aver avuto dei problemi: le prime puntate sono infatti attribuite a Lucio Ridenti e i nomi di "Federico e Mac" sono attestati invece solo a partire dalla quinta puntata, per l'episodio *Gongolo nel paese delle stranezze* del 24 aprile 1940. La puntata della settimana precedente, che segna l'effettivo esordio di Fellini e Maccari come scrittori per radio, non è accompagnata dal nome di nessun autore. È probabile perciò, come desume anche Del Bosco, che la trasmissione scritta da Ridenti non stesse dando i risultati sperati e la dirigenza Eiar avesse dovuto cercare 'in corsa' dei nuovi autori. Ciò spiegherebbe anche il rifiuto di Marchesi e la mancata segnalazione degli autori per la puntata del 17 aprile.

Dei copioni delle puntate successive invece, dove i nomi di Federico e Mac sono attestati, non si hanno avuto più tracce: né per la puntata *Gongolo nel paese delle stranezze*, né per l'ultima puntata *L'avventura di Mammolo*. Probabilmente la trasmissione della radiosaga venne interrotta. Analizzando nel prossimo capitolo il copione de *L'avventura di Pisolo* si noterà infatti che neanche la scrittura di Fellini e Maccari sembra molto adatta a un pubblico di bambini. Si segnala in ultimo che su "Radiocorriere" il titolo *L'avventura di Pisolo* non compare mai: la puntata del 17 aprile è indicata come *L'avventura di Gongolo*. Un errore del settimanale dovuto probabilmente alla repentina sostituzione degli autori¹⁴⁴.

¹⁴³ Del Bosco in *Fellini autore di testi* p. 115.

¹⁴⁴ Per giunta una puntata dedicata al nano Gongolo risulta ripetuta anche la settimana successiva, *Gongolo nel paese delle stranezze*: non avrebbe avuto senso quindi dedicare due volte una puntata allo stesso personaggio quando non vi era stata una puntata dedicata a Pisolo.

Dopo questa prima esperienza, i nomi di Fellini e Maccari non risultano indicati nel palinsesto fino al 25 luglio 1925 in cui essi presentano *Città di tutto il mondo – impressioni di viaggio*. La loro collaborazione in Eiar diverrà sistematica con l'inaugurazione delle nuove compagnie di prosa di fine anni 1940¹⁴⁵. A seguire la regia delle scritture radiofoniche sarà ora Nunzio Filogamo. Lo stesso Filogamo affermava tuttavia di aver conosciuto Fellini precedentemente, in un'estate a Rimini, dove conobbe questo “giovane intelligentissimo, vivace, allegro”¹⁴⁶.

2.4.4. Le scritture radiofoniche di Federico Fellini nel palinsesto Eiar

Si desume che tra il 1940 e il 1943 Federico Fellini, dapprima in coppia con Ruggero Maccari e poi nel lavoro individuale, abbia prodotto per le trasmissioni Eiar circa una cinquantina di scritture radiofoniche.

Purtroppo, non è possibile individuare un numero preciso: i copioni rinvenuti tra la Siae, il Fondo Zurlo per la Censura dell'Archivio di Stato e l'archivio privato di Barbara Maccari sono un totale di 52 testi, 26 dei quali sono scritti con Ruggero Maccari. Tuttavia, essi non corrispondono al totale di titoli riportati in “Radiocorriere”. Sui palinsesti settimanali figurano infatti titoli quali *Di tutto un poco* (1 settembre 1940) o *Cortesie* (6 settembre 1940) di cui non si è mai rilevato il copione né notizie di conservazione. Un'altra ipotesi della mancanza di tali copioni presso gli archivi potrebbe tuttavia suggerire che essi fossero stati annunciati dal settimanale a seguito di una stesura preliminare del palinsesto, non aderente tuttavia alla reale programmazione della settimana: questi titoli, quindi, potrebbero non essere mai stati messi in onda, come potrebbero non essere mai stati scritti.

La medesima situazione si rileva per quanto riguarda le ultime due puntate della saga “Le avventure dei Sette nani” *Gongolo nel paese delle meraviglie* (24 aprile 1940) e *L'avventura di Mammolo* (1 maggio 1940) che forse non videro mai la realizzazione neppure in fase di scrittura – come affrontato nel paragrafo precedente.

Per il resto, la maggior parte dei copioni rilevati presenta appunti di regia e date segnate a penna o matita nella prima pagina, in linea con la datazione riportata in “Radiocorriere”. È quindi accertata la messa in onda.

Fa tuttavia eccezione un dattiloscritto ritrovato presso l'archivio privato della famiglia Maccari scritto dallo sceneggiatore con Fellini e intitolato *Ciclamino*, sottotitolato “Fiaba radiofonica”: esso è privo di datazione e non ne risulta alcuna traccia su “Radiocorriere”. Anche in tal caso

¹⁴⁵ Cfr. capitolo 1.

¹⁴⁶ N. Filogamo in *Fellini autore di testi* p. 127.

si presume non sia mai avvenuta la messa in onda, trattandosi forse solo di una bozza, un'idea del duo Fellini Maccari rimasta cartacea e conservata quindi in un archivio privato senza mai raggiungere né la certificazione Siae per i diritti d'autore, né tanto meno il controllo della censura.

Dall'insieme dei copioni raccolti e consultati sotto la guida dei palinsesti di "Radiocorriere" è ad ogni modo possibile tracciare una disamina dell'evoluzione del contributo di Fellini e Maccari nel corso della collaborazione con l'Eiar. Stando infatti alle definizioni richiamate in introduzione, le loro scritture radiofoniche si distinguono in *programmi musicali*, *radioriviste* e *radioscene*. I programmi musicali si concentrano prevalentemente nelle scritture per le "Trasmissioni Speciali" in particolare per le "Trasmissioni per le Forze Armate". Si tratta di programmi trasmessi in un breve arco di tempo, talvolta anche un giorno dopo l'altro. Alcuni di questi programmi sono scritti dal solo Federico Fellini, non da Maccari. L'alternanza tra gli ironici e brevi interventi in prosa dell'annunciatore e la selezione di musica trasmessa configura tali scritture come degli inserti prosaici di cornice, in linea con buona parte dei programmi di varietà del tempo con esito prevalentemente musicale. Non sono specificati i nomi dei presentatori: si trattava probabilmente di annunciatori Eiar e non di comici professionisti provenienti dal teatro di varietà. Vi sono tuttavia due eccezioni in due copioni affidati esplicitamente a comici della ribalta. Il primo è *Nino Taranto* firmato da Fellini con Piero Tellini: un testo radiofonico per l'interpretazione appunto del comico napoletano (estate 1942). L'altro è *Fuori programma n. 7* (1942 o 1943) scritto con Nicola Manzari per l'interpretazione di Carlo Campanini. Anche a queste scritture non è stato possibile attribuire data certa, i loro visti di censura Siae risalgono tuttavia al 14 novembre 1942 per Nino Taranto, al 17 luglio 1943 per Campanini. Riguardo a Taranto, "Radiocorriere" riporta una sua foto ai microfoni di Radio Sociale in data 28 giugno 1942: si suppone che la pubblicazione della foto sia di pochi giorni successiva alla trasmissione e forse è proprio in questa occasione che il napoletano abbia recitato il copione scritto da Fellini. Si noti inoltre che per le suddette scritture in cui Fellini presta la penna a comici di ribalta, la sua autorialità è condivisa con autori altri, al di fuori di Ruggero Maccari: Tellini e Manzari risultano infatti gli autori di fiducia dei due comici del palcoscenico e avranno perciò contribuito con Fellini a rimodularne gli sketch in occasione degli interventi in Eiar.

Per quanto riguarda le *radioriviste*, invece, esse sono trasmesse prevalentemente in programmi serali, alle volte nel ruolo di intervalli tra un programma di intrattenimento più ampio, quali concerti o drammi trasmessi nel corso della serata radiofonica. Le radioriviste di breve durata

o le brevi radioscene sono perciò posizionate nel palinsesto alla stregua di un riempitivo di un programma più rilevante. Altre radioriviste e radioscene sono invece trasmesse in serata al di fuori di un preciso programma di destinazione, cioè di un programma contenitore di riferimento. Era tipico della programmazione Eiar non essere suddivisa in ogni slot temporale in programmi specifici ma, semplicemente, destinare le varie categorie di intrattenimento radiofonico in modo generico all'interno della giornata di trasmissione. Un dato interessante è che, ad eccezione de *L'avventura di Pisolo* o del *Primo concerto Cora*, le radioriviste di Federico Fellini non sembrano rientrare in programmi di varietà sponsorizzati.

Riguardo alle radioscene, esse si concentrano prevalentemente, ma non esclusivamente, a partire dall'estate del 1942. Rientrano spesso in questo caso all'interno dei programmi "Umoristi al microfono" e "Il Terziglio".

Per il programma "Umoristi al microfono" dell'autunno e inverno 1942, Fellini presenta cinque testi¹⁴⁷. Il primo è nella puntata n.3 in cui riporta una scrittura precedentemente scritta per il "Marc'Aurelio" intitolata *L'omino dal viso blu*. Nella puntata n. 4, racconta invece la malinconica storia d'amore di una coppia inconsapevolmente e vicendevolmente innamorata: Roberto e Luisella. La scrittura non ha un titolo specifico, conta tuttavia di una quindicina di pagine per una totale di quaranta pagine di puntata, confermandosi come una delle scritture più estese – e più malinconiche – dell'intero programma. Tra le più note scritture di Fellini vi è anche quella della puntata n. 5, *Ometto allo specchio*, nota poiché ripubblicata già nel 1994 da Pietro Cavallo in *Riso Amaro* e perché riarrangiata anche in occasione della seconda puntata della serie *Fellini alla radio*, ideata e trasmessa a inizio anni Duemila da Radio Città del Capo¹⁴⁸. Vi è inoltre la paradossale radioscena della puntata n. 7, a cui l'autore attribuisce il titolo *Un signore convincente*. Anche in questo caso l'ispirazione per la radioscrittura è rintracciabile tra le pagine del "Marc'Aurelio" cartaceo. La medesima scrittura, con il medesimo titolo, è dopotutto registrata precedentemente già tra i copioni iscritti alla Siae in data 9 marzo 1942: chiaro segnale che per il programma di satira Fellini ricicli una storia precedentemente scritta e trasmessa in forma indipendente. Si noti a riguardo un fattore importate: questa prima versione di *Un signore convincente* è firmata non dal solo Fellini, ma anche da Maccari, non menzionato invece nella riproposizione autunnale per "Umoristi al

¹⁴⁷ Tali scritture sono state precedentemente menzionate da Patrizia Ferrara nella sua relazione in occasione del convegno *Fellini autore di testi* del 1998. Eppure i titoli segnalati e riportati negli atti del convegno non ci risultano combaciare con gli effettivi titoli dei copioni del programma radiofonico, di cui uno, si è detto, non presenta titolo. Cfr. P. Ferrare in Filippini, Ferorelli *Fellini autore di testi*, p. 95.

¹⁴⁸ Cfr. *Introduzione*.

microfono”. Indirizzata al programma vi è anche la scrittura di Fellini della puntata n. 8, intitolata *Follia*, anch’essa interamente ripubblicata da Pietro Cavallo.

Dopo questa puntata, Fellini non appare più tra i redattori marcaureliani di “Umoristi al microfono”. Si noti come il contributo di Fellini al programma sia quindi circoscritto alle prime puntate, ma che nello stesso periodo egli partecipi attivamente alle puntate de “Il Terziglio”. Poiché in questa fase il riminese risulta più interessato a scrivere radioscene di stampo malinconico anziché riviste briose, più adatte al programma umoristico, si suppone che egli abbia voluto convogliare il suo impegno per il programma di Cavallotti anziché per il programma del “Marc’Aurelio”. “Il Terziglio” infatti, avrebbe permesso a Fellini – e di fatti permette – una maggiore sperimentazione stilistica e sonora, nonché l’opportunità di destreggiarsi con temi narrativi più profondi.

A partire dalla scrittura per “Il Terziglio” quindi, Fellini diminuisce notevolmente la scrittura di programmi musicali o di radoriviste per dedicarsi prevalentemente alla stesura di radioscene. Qui egli si cimenta con argomenti vari – secondo le indicazioni date settimanalmente da Cesare Cavallotti – ma spesso declina il tema attribuito da Cavallotti alle vicende che vedono come protagonisti i suoi personaggi Cico e Pallina. Alle scritture de “Il Terziglio” in cui non compaiono i due giovani innamorati, si annoverano radioscene quali *Una lettera d’amore* (13 luglio 1942), *Di notte le cose parlano* (18 settembre 1942), *Camere ammobiliate* (24 settembre 1942), *Giuochi di società* (10 novembre 1942), *Dalla finestra* (5 aprile 1943), *Rifugi di montagna* (13 maggio 1943), *Invenzioni* (19 giugno 1943), *Centenari* (3 luglio 1943). Le puntate de “Il Terziglio” con presenti Cico e Pallina sono invece intitolate *Moglie e marito* (8 settembre 1942), *Primo amore* (20 ottobre 1942), *Natale* (25 dicembre 1942), *Pettegolezzi* (13 marzo 1943), *Viaggio di nozze* (5 giugno 1943), *La casa nuova* (17 luglio 1943). Come già accennato, l’ordine di messa in onda delle loro vicende, non segue la cronologia interna alla diegesi dei due innamorati che appaiono, ad esempio, già sposati nella prima scrittura ma solo fidanzati nella seconda. Anche il loro viaggio di nozze è raccontato successivamente alle radioscene che li vedevano già accasati e alle prese con le prime peripezie domestiche.

L’operazione di Fellini nel presentare più volte gli stessi personaggi - nel medesimo arco narrativo – all’interno di un programma prestabilito, appare di estrema rilevanza per la storia della radiofonia italiana. Infatti In Italia non si era ancora sviluppata, almeno non formalmente,

la serialità radiofonica esclusivamente dedicata a programmi di prosa¹⁴⁹. Perciò con Cico e Pallina Federico Fellini è uno dei primi in Italia a suddividere in episodi una storia più ampia con protagonisti ricorrenti e presentarli di volta in volta alle prese con nuove vicende. La serialità, già riscontrata da anni nei programmi per bambini, non era infatti comune ai programmi per adulti. Ciò rende Fellini un inaspettato maestro della creazione di format radiofonici, dato poco ricordato, eppure notevole.

2.4.5. Le scritture radiofoniche di Ruggero Maccari nel palinsesto Eiar

Ricostruito nei precedenti paragrafi l'esordio in Eiar di Fellini e Maccari, si deve aggiungere che in quel periodo anche Maccari, come Fellini, pubblica alcune radioscene esclusivamente a suo nome, conservate anch'esse presso l'archivio del Fondo Zurlo. La scrittura *Evviva la strada* è riportata da "Radiocorriere" in onda sul secondo canale Eiar la sera del 30 luglio 1942. Vi è anche la radioscena *Evviva i libri* di cui il visto di censura riporta la data del 26 ottobre 1942¹⁵⁰. Inoltre, Maccari scrive per "Il Terziglio" *Una gita in campagna*, in onda la sera del 15 settembre 1942, prova del fatto che anch'egli, prima della sua coscrizione, sia stato chiamato a contribuire al programma di Cesare Cavallotti¹⁵¹. Per comprendere il tono di quest'ultima scrittura si riporta l'introduzione di Cesare Cavallotti su "Radiocorriere".

La scena di Maccari potrebbe anche avere per titolo 'Di un comicissimo modo per sbarazzare dalle erbacce il proprio campicello'. Difatti vi si tratta di un'arguta beffa che un contadino giuoca (la razza dei Bertoldi sembra non essersi ancora estinta) ad una ragazza in verità troppo romantica. Lei romantica, Lui prosaico, quando Lei parla di fiori Lui si preoccupa del peso delle vacche. Ce n'è quanto basta per intendere che non si tratta di una coppia felice. Ad ogni modo, come le cose vadano a finire, udrà l'ascoltatore direttamente dalla trasmissione¹⁵².

¹⁴⁹ Questa era invece già sviluppata all'estero. Si pensi ad esempio alle varie soap-opera radiofoniche degli Stati Uniti degli anni Trenta, sponsorizzate da ditte private: di grande importanza per l'affiliazione degli ascoltatori all'Ente trasmittente in un contesto, come quello americano, già concorrenziale tra le numerose reti radiofoniche di un sistema non centralizzato e non statalizzato. Si pensi ad esempio a *Guiding Light*, a partire dal 1937, sponsorizzata dal marchio di cosmetici e prodotti di pulizia "Procter and Gamble", mediata in televisione e esportata poi anche in Italia con il titolo *Sentieri*. Rilevanti sono erano inoltre le numerose serie radiofoniche per bambini derivate dai fumetti, sviluppate già da inizio anni Trenta.

¹⁵⁰ In realtà presso l'archivio di Stato sono conservate tre diverse datazioni: il 24 ottobre è la data in cui il copione è inviato per la verifica al reparto di Censura, un primo visto è poi timbrato il 26 ottobre, il visto ufficiale del copione è invece firmato il 27 ottobre.

¹⁵¹ Cfr. rispettivamente "Radiocorriere" n. 30, dal 26 luglio al 1 agosto 1942, p. 19 e n. 37 dal 15 al 19 settembre 1942, p. 14. E' quest'ultimo per altro il fascicolo di "Radiocorriere" dove si trova per la prima e unica volta la foto del duo Fellini e Maccari, che paradossalmente da questa fase si scioglierà, intenti a presentare di fronte al microfono una loro radioscena destinata a "Radio Sociale", p. 5.

¹⁵² "Radiocorriere" n. 37 dal 15 al 19 settembre 1942, p. 7.

Contrariamente a Fellini che in quel periodo indirizza la sua scrittura prevalentemente per “Il Terzigno”, Maccari si dedica tuttavia maggiormente a scrivere per “Umoristi al microfono”: se Fellini infatti risulta tra gli autori principali delle prime puntate di quest’ultimo programma, fino alla puntata numero otto, il contributo di Maccari spicca inversamente nelle puntate successive. Il fatto che molte di queste ultime puntate si aprano con una sua scrittura, porterebbe inoltre a desumere che sia proprio lui il redattore degli inserti introduttivi della puntata. Alcune sue radioriviste e radioscene figurano in particolare per le puntate “Umoristi al microfono” n. 3, in cui Maccari figura solo come generico redattore. Nella puntata n. 4 egli presenta un raccontino sul cliché di due ladri in un mondo ribaltato – tema che in Maccari si analizzerà diffusamente nel successivo capitolo. Per la puntata n. 6 interviene solo con due brevissime scenette in due tempi, poco più che semplici freddure. Ancor minore il suo dichiarato intervento nella puntata n. 9 in cui invitato a rispondere alla domanda “Cosa sono gli scherzi”¹⁵³, chiosa “I parenti della fregatura”¹⁵⁴. Per la puntata n. 13 invece presenta una canzone sceneggiata più articolata e una rivistina in cui immagina un eccentrico dottore che, durante le visite ai pazienti, anziché far loro articolare consueti suoni per sentirne la gola, fa pronunciare loro parole utili a seconda del loro mestiere. Anche per la puntata n. 15 presenta una radioscena strutturata, è il viaggio di nozze di due sposini – sul calco del tema con cui l’amico Fellini aveva ideato Cico e Pallina – ma da un punto di vista ben più cinico e sarcastico¹⁵⁵. Di particolare estensione, in ultimo, il suo intervento per la puntata numero 19, in cui scrive una radiorivista sul tema delle fiabe, storpiandole con il suo caratterizzante cinismo: alcune di queste riscritture saranno analizzate nel capitolo successivo.

¹⁵³ “Umoristi al microfono – Il Marc’Aurelio” puntata n. 9 del 30 settembre 1942, p. 2. Conservato presso il Fondo Leopoldo Zurlo, Archivio Centrale di Stato.

¹⁵⁴ R. Maccari, *ibidem*.

¹⁵⁵ Anche di questo caso studio se ne tratterà più approfonditamente nel capitolo 3.

RUGGERO MACCARI A RADIO BARI: UNA MICROSTORIA

È importante menzionare in questa sede che alcune delle suggestioni radiofoniche che Ruggero Maccari aveva scritto in Eiar con Federico Fellini siano state riproposte da questi alla radio, a pochi anni o pochi mesi di distanza. Si fa riferimento alle scritture radiofoniche che Maccari scrisse per Radio Bari tra fine 1943 e inizio 1944. È quindi necessario dedicare uno spazio di questo studio alle vicende di Maccari a Bari, sia per la rilevanza storica del periodo, sia per poter accennare nel capitolo successivo un'analisi stilistica di Ruggero Maccari, mai compiutamente affrontata dalla critica accademica. Conseguentemente si farà cenno alla sua attività nel dopoguerra presso alcune testate satiriche anticlericali e antigovernative, in cui ancora si ritrovano tracce della sua scrittura umoristica e radiofonica del periodo del "Marc'Aurelio" e dell'Eiar.

Nell'estate del 1943 infatti Maccari, arruolato nell'esercito italiano, si trova a Gioia del Colle, un Paese in provincia di Bari militarmente strategico poiché base di un aeroporto militare¹⁵⁶. A ottobre 1943 ha raggiunto Bari, forse vi è arrivato a seguito dell'Armistizio di Cassibile dell'8 settembre, forse già da prima, a seguito dello sbarco degli Alleati il 25 luglio. In quel frangente, mentre gli studi di Via Asiago di Roma sono occupati dalle truppe tedesche e la Capitale è stata dichiarata "città aperta"¹⁵⁷, le centraline trasmettenti di Radio Bari sono invece messe in salvo dal tentativo dei nazisti di farle distruggere e sono operative, stavolta, al servizio degli Alleati e della Resistenza.

Radio Bari era stata inaugurata nel 1932 con il principale scopo di agire in quella che è stata definita "la guerra delle onde"¹⁵⁸, con cui il Regime faceva penetrare la sua propaganda nel bacino del Mediterraneo. L'emittente era perciò molto potente – 20kw - e soprattutto strategica. A seguito dell'Armistizio, i nazisti stanziati al tempo a Bari ne avevano perciò ordinato l'immediata distruzione, ma un manipolo di giovani vicini al Partito d'Azione e già attivi segretamente nella lotta al fascismo, era riuscito a mettere in salvo le centraline della radio¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Gioia del Colle subì molte devastazioni da parte delle truppe tedesche dopo l'armistizio. Cfr. V.A. Leuzzi, G. Esposito *L'8 settembre 1943 in Puglia e Basilicata*, Bari, Edizioni dal sud, 2003. Si vedano inoltre articoli del tempo: An. *Perché tanto scempio?* giovedì 16-09-43 e An. *I barbari in Puglia*, In "La Gazzetta del Mezzogiorno" (da qui in poi "GM") Bari, anno XXII.

¹⁵⁷ Secondo la dichiarazione del generale Pietro Badoglio del 14 agosto 1943, riportata sui quotidiani dell'epoca e nelle stazioni trasmettenti.

¹⁵⁸ Cfr. A. Marzano *Onde fasciste. La propaganda araba di Radio Bari (1934-43)* Roma, Carocci, 2021.

¹⁵⁹ Prima la firma dell'Armistizio, alcuni impiegati riuscirono a mettere in salvo le stazioni trasmettenti di Bari I, tra di loro Giuseppe Damascelli, al tempo reggente della stazione. Il tecnico Mario Capasso nascose invece tedeschi l'apparecchiatura trasmettente di Bari II. Tra i giovani che presero temporaneo possesso della radio

Il canale Bari II è momentaneamente disattivato, ma a pochi giorni dall'Armistizio e della fuga dei tedeschi, la stazione di Bari I è riaccesa e pronta a trasmettere. I giovani che l'avevano protetta sono poi costretti a cederne il controllo ai membri del PWB (Psychological Warfare Branch) l'organo di stampa Alleato con cui veniva monitorata la comunicazione mediatica in Italia. A capo della stazione è messo il maggiore Ian Gordon Greenlees, uno scozzese vicino a idee di sinistra, intellettuale, traduttore in inglese degli scritti di Benedetto Croce, a sua volta era vicino al circolo di giovani che aveva messo in salvo la stazione di Radio Bari. Insomma, nonostante sia sotto il formale controllo degli Alleati, la stazione di Bari è abbastanza indipendente e può perpetuare la sua guerra delle onde propagando stavolta messaggi Resistenziali e valori democratici¹⁶⁰. Per fare ciò è necessario nuovo personale specializzato che gli americani chiamano "new editors"¹⁶¹: tra questi vi è Ruggero Maccari.

Così, nel momento in cui chi è rimasto a Roma non trova lavoro né "nel cinema alla radio e al teatro di rivista"¹⁶² – per utilizzare le parole di Federico Fellini – Maccari si ritrova inaspettatamente a fare radio a Bari. È proprio la precedente esperienza in Eiar che gli assicura il posto presso l'emittente del capoluogo pugliese. Nel 1984, in occasione dei settant'anni della radio in Italia, Maccari ha avuto modo di raccontare il suo arrivo a Radio Bari:

Eravamo a Gioia del Colle quando i tedeschi ci hanno riunito e ci hanno portato a Bari. A Bari vivevamo in condizioni terribili. Venne una circolare dall'ufficio stampa italiano che se c'erano dei giornalisti e volevano farlo, potevano essere inviati al fronte come corrispondenti di guerra. Io ero giornalista, ma ero giornalista del "Marc'Aurelio" quindi giornalista umoristico: non c'entravo niente, assolutamente, con il corrispondente di guerra. Però, pur di andare via da quell'inferno, accettai. Poi venne un contrordine che gli italiani non potevano andare più al fronte, allora io restai lì a disposizione e siccome avevo fatto delle trasmissioni alla radio...ma trasmissione di riviste, come autore, mi dissero di occuparmi di Radio Bari. Io accettai e allora

Michele Cifarelli, personaggio politico e intellettuale di rilievo per la storia locale di Bari e suo fratello Raffaele, aderenti al tempo al Partito D'Azione. Contribuisce a Radio Bari anche Tommaso Fiore, pensatore e attivista politico socialista. Cfr. V. A. Leuzzi e L. Schinzano *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2018.

¹⁶⁰ G. Isola *Il microfono conteso. La guerra delle onde nella lotta di liberazione nazionale (1943-1945)* in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. 108, n 1, 1996. pp. 83-124. Sull'operazione resistenziale di Bari, è molto interessante anche lo speciale *Qui Radio Bari* (2019) organizzata da RadioTecheTè, a cura di Andrea Borgnino.

¹⁶¹ L'avv. R. Cifarelli sui *new editors*: "Fu una raccolta di persone estremamente simpatica, affiatata politicamente, dalle idee più varie, dai liberali ai comunisti [...] erano persone che venivano da fuori senza una lira addosso, persone che facendo i 'new editors' (questa era la dizione attribuita a questa collaborazione) avevano uno stipendio, ed avendo uno stipendio potevano vivere". Intervista in A.V. Leuzzi, L. Schinzano *Radio Bari*. p. 312.

¹⁶² C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 76.

mi dedicai un po' all'unica cosa che sapevo fare: cioè a trasmettere qualche raccontino, fare qualche trasmissione di orchestra, qualche rivistina, qualche cosettina così, qualche trasmissione di questo genere¹⁶³.

2.5.1. Maccari nel palinsesto di Radio Bari

A breve egli acquisisce uno spazio speciale all'interno della programmazione: dichiarò infatti di essere stato il primo direttore di Radio Bari liberata. La notizia non è accertata e forse la direzione a cui fa riferimento è prevalentemente una direzione artistica, tuttavia il suo ruolo per l'emittente è importante. In quei giorni "La Gazzetta del Mezzogiorno", il quotidiano principale del sud Italia, include infatti tra le sue pagine una colonnina dedicata alla programmazione radiofonica di "Radio Bari" che ora si definisce "libera voce del governo d'Italia"¹⁶⁴. Nel breve palinsesto la prima menzione diretta a Maccari risale all'8 novembre 1943¹⁶⁵, ma i suoi dattiloscritti sono precedenti. Inoltre dal 26 novembre 1943 e per varie settimane a seguire, è segnalato il programma *Racconto Maccari* all'interno del palinsesto serale.

A Bari egli inizia inoltre a collaborare con lo spettacolo di rivista in scena nel capoluogo al teatro Petruzzelli, collabora infatti con l'abile capocomico Derio Pino, la cui compagnia organizza spettacoli per i marines Alleati stanziati nel capoluogo. La compagnia di Derio Pino si chiama *Compagnia Arcobaleno*, Maccari ne è attestato autore a partire dalla rivista *Cantare è...un po' sognare* in scena al Petruzzelli il 29 novembre 1943¹⁶⁶.

Da queste vicende biografiche sarà facile intuire che l'atmosfera del tempo è all'origine dell'idea di quello che diverrà poi il film *Polvere di Stelle* (1973) di Alberto Sordi, ispirato a queste vicende di Maccari e di cui Maccari è soggettoista e sceneggiatore.

Si riporta uno degli sketch radiofonici scritti da Maccari per Derio Pino a Radio Bari, per confrontare lo spirito del tempo con i personaggi che risulteranno poi nel film. Il dattiloscritto, conservato presso l'archivio di famiglia è intitolato *La taverna della radio* e trasmesso il 21

¹⁶³ R. Maccari, in <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/09/4-RadioTecheteperilPrixItalia-2022-09-26-RadioBariStoricedocumenti-f5e8eab0-5a7e-448c-b63c-0d6f1c99aa3c.html>, min. 34.55 (consultato nel novembre 2024).

¹⁶⁴ Annuncio di inizio trasmissioni: cfr. V.A. Leuzzi, L. Schinzano *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005 p. 180. L'annuncio è ricordato e replicato anche da Vito De Anna, uno degli annunciatori nel tempo nel programma *Cari amici vicini e lontani* (di R. Arbore) ep. 3, Rai1, 1984. Ora anche in RaiPlaySound <https://www.raiplay.it/video/2024/10/Cari-amici-vicini-e-lontani-pt6-294e020c-e4a8-4ba5-a02b-cbaae78b51e9.html>. min. 21.

¹⁶⁵ Ivi. p. 285. Si segnala che in "Gazzetta del Mezzogiorno", 8 novembre 1943, nel palinsesto è scritto "Scena di Daccari", probabilmente un errore di battitura.

¹⁶⁶ In "La Gazzetta del Mezzogiorno" 29 novembre 1943, p. 2.

novembre 1943. La partecipazione di Derio Pino è prevista da copione: egli compare tra gli ospiti della fantomatica ‘taverna della radio’ in cui il comico è interpellato al microfono dall’etereo presentatore denominato “Giovanni a onde medie”. Presentato solo come “Derio”, a riprova della sua grande popolarità nel contesto della Bari liberata, il comico è avvertito dal presentatore che il suo piatto di pesce è pronto e servito in tavola. Una volta accintosi a mangiare, tuttavia egli mangia dal piatto delle spine e non da quello del pesce. Così giustifica il suo strano comportamento al presentatore e agli ascoltatori:

Derio: No Giovanni, non ho sbagliato...io debbo mangiare le spine. È triste Giovanni, lo so, ma questo è il mio destino...Vedi, io sono un comico e come tale devo far ridere sempre ed ovunque...Immagina ora che io avessi mangiato il pesce...sarebbe stata una cosa normale e la gente avrebbe detto “ma che razza di comico è se mangia il pesce proprio come fanno tutti quelli che non sono comici?” e così per mantenere il prestigio...¹⁶⁷.

Ancora una volta si tratta di una comicità derivata da una situazione surreale e che, contemporaneamente, riflette sui meccanismi della comicità all’interno della battuta stessa; caratteristica piuttosto tipica delle scritture di Ruggero Maccari del tempo, come già riportato negli esempi al “Marc’Aurelio”.

OK Oltre alle scritture per il varietà e alle prose radiofoniche di Racconto Maccari, il romano si dedica in quei giorni a scritture politiche di spirito resistenziale e antifascista, in linea con le direttive dell’Ente radiofonico e con le principali ispirazioni politiche che vi sono politiche. Tali scritture risalgono prevalentemente a fine 1943, quando cioè l’emittente è un polo fondamentale per la diffusione della voce della Resistenza in Italia. Quando poi, liberata Napoli, la centralità politica di Radio Bari diminuisce in favore dell’emittente partenopea, la sua scrittura radiofonica è maggiormente dedicata alla prosa o al varietà finché anche egli lascia la Puglia per risalire il Paese nella speranza di ritornare presto a Roma.

Tra i suoi scritti politici di Bari vi è ad esempio una scrittura radiofonica dai toni satirici: *Aforismi fascisti*, trasmessa il 6 e il 7 novembre 1943 – come riportato dal copione.

Il signor Mussolini avrà avuto certamente da bambino quella cattiva abitudine di disegnare pupazzetti con un pezzo di carbone sui muri e di scrivere frasi più o meno interessanti quali “Abbasso la scuola” e “Mario fa all’amore con Giulietta”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ R. Maccari, *La taverna della radio*, Archivio Maccari, [non catalogato] p. 3.

¹⁶⁸ R. Maccari, *Aforismi fascisti*, Archivio Maccari, p. 1.

La satira ripercorre poi le fasi della crescita e carriera del duce fino alla carica di governo:

Se era rimasto bambino avrebbe scritto sui muri “Benito fa all’amore con Claretta”. Ora è un uomo importante ed allora ci scrive “credere, obbedire, combattere” - “La pace è sicura solo all’ombra delle nostre baionette”; “Molti nemici molto onore”; “Chi non è con noi è contro di noi” e tante altre belle cose che avevano invece la (sola)¹⁶⁹ proprietà di assomigliare moltissimo a quegli aforismi dei giornali umoristici che dicono: “la donna è come la rosa” eccetra...eccetra¹⁷⁰.

Sono queste testimonianze importanti per tracciare la rilevanza del contesto culturale di Radio Bari nella diffusione dei valori di un’“Italia che risorge”. Valori che sarebbero stati riconfermati e istituzionalizzati a partire dal Congresso di Bari organizzato di lì a poco, il 28 e 29 gennaio 1944. Si trattava del primo congresso democratico in Italia dopo venti anni di dittatura, un momento fondamentale per la ricostruzione della democrazia del Paese¹⁷¹.

Molti di questi interventi segnano anche il ritorno di un genere che in Italia era scomparso da anni: la satira politica. Anche nel caso di Maccari, che conosceva già bene il linguaggio della satira, è questa la prima volta in cui può permettersi liberamente satira politica antifascista, in contrapposizione finalmente alle direttive politiche imposte durante il Ventennio alle redazioni dei giornali umoristici, di cui il “Marc’Aurelio” non faceva eccezione¹⁷².

Ma il contesto di Radio Bari non è privo di imposizioni politiche, seppur meno esplicite: se non vi sono problemi nell’indirizzare buona parte della satira politica all’inerzia e alle responsabilità degli italiani, gli Alleati sono invece appellati con reverente stima e simpatia. Su “La Gazzetta del Mezzogiorno”, a pochi giorni dall’Armistizio, essi sono indicati come “secolari e naturali alleati”¹⁷³, oppure ne è sottolineata la “potente e cordiale collaborazione”¹⁷⁴. Anche nelle scritture radiofoniche di Maccari si esalta l’immagine degli anglo-americani come

¹⁶⁹ Aggiunto a penna.

¹⁷⁰ Ivi pp.1-2.

¹⁷¹ Sul congresso di Bari si rimanda a Antonio Rossano *1943: Qui Radio Bari* Bari, Dedalo Edizioni, 1993 che ne ricostruisce i momenti fondamentali e ne riporta gli interventi.

¹⁷² Dal 1931 all’intero 1935 il governo fascista strutturò un progressivo, capillare e sistematico controllo sulla stampa. Nel 1931, Gaetano Polverelli divenne capo dell’Ufficio Stampa, cui subentrò, nell’agosto del 1933 Galeazzo Ciano; nel settembre 1934, l’Ufficio Stampa venne trasformato il 6 settembre del 1934 in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, alle dipendenze del capo del governo; vennero, quindi, ristrutturate le tre divisioni di stampa nazionale, internazionale e propaganda ed elevate al rango di Direzioni. Il 24 giugno del 1935, il Sottosegretariato divenne Ministero, a capo del Ministero furono posti Galeazzo Ciano, genero del duce, avendone sposato la figlia Edda nel 1930 e, come suo vice, Dino Alfieri. Cfr. Emilio Gentile, *Storia del fascismo*, Bari, Laterza, 2022.

¹⁷³ Testata in “Gazzetta del Mezzogiorno”, 17 settembre 1943, p. 1.

¹⁷⁴ Testata in “Gazzetta del Mezzogiorno”, 21 settembre 1943, p. 1.

degli amici. Nella conferenza satirica *Grazie dell'informazione* Maccari si scaglia ad esempio contro le affermazioni di Radio Berlino che accusano gli Alleati, sbarcati in Sicilia, di deportarne la popolazione. In risposta a tali accuse, la conversazione radiofonica di Maccari contrappone in antifrasi l'immagine di un siciliano intento a giocare amichevolmente a carte con un angloamericano: "Forse quel siciliano che in questo momento sta facendo, nel proprio paese, una partita a carte con un sottoufficiale americano non sa neanche di trovarsi invece affamato e lacero a fare lo scaricatore in un porto tunisino"¹⁷⁵.

È però probabile che già ai tempi Maccari avvertisse una sensazione di minaccia in rapporto agli anglo-americano, visti successivamente dallo sceneggiatore non come liberatori del Paese, ma piuttosto come una nuova forza occupatrice. Se ne risconterà tale visione nei suoi scritti futuri. Una testimonianza è ad esempio in un passo di una delle bozze di sceneggiatura del film *Polvere di stelle*, in cui gli i marines americani sono presentati da tale descrizione: "Soldati ubriachi, chi vomita, chi fa a cazzotti. Paura. Senso di minaccia: gli americani hanno un che di barbaro e di terrorizzante"¹⁷⁶. Il film del 1973 ne trasporta sullo schermo tale visione con sufficiente efficacia.

2.5.2 La satira politica nelle riviste umoristiche del Dopoguerra

Tale visione politica di Ruggero Maccari è inoltre coerente con le iniziative che egli prenderà nel primissimo Dopoguerra, quando tornato a Roma fonderà e sarà a capo di testate satiriche anticlericali e antigovernative, in un contesto nazionale governato dalla Democrazia Cristiana. Nel 1946 egli è infatti tra i fondatori e principali redattori del "Don Basilio", testata romana anticlericale in stampa dal 1946 al 1950¹⁷⁷.

Il "Don Basilio" si scaglia vivacemente contro il clero e contro i democristiani, ma neppure risparmia l'influenza americana sulla politica italiana. Così una finestra alla destra del titolo del quotidiano, nella giornata del 30 gennaio 1949 recita: "Lo zio Sam è quella cosa che

¹⁷⁵ R. Maccari *Grazie dell'informazione*, in Archivio Maccari [non catalogato], p. 1.

¹⁷⁶ *Polvere di stelle*, scaletta. Fondo Bernardino Zapponi, Busta 21 - F.4 / S. 2, "Polvere di stelle: scalette" cc.13. Conservato presso l'archivio della Biblioteca Luigi Chiarini, Roma.

¹⁷⁷ Cfr. A. Chiesa, *Il meglio del Don Basilio*, Roma, Napoleone editore, 1988, pp. 10-11. Sulle posizioni politiche del periodico si noti che esso passa da sottotitolarsi "settimanale satirico contro le parrocchie di ogni colore" fino al maggio 1948, a adottare il sottotitolo "Settimanale satirico di opposizione" a partire dal 16-05-1948, in pieno governo democristiano. La sua attività per tali scritture è inoltre ricordata dallo stesso Maccari in intervista nel 1985: Dopo la guerra avevo ripreso a fare il giornalista, una volta tornato a Roma da Bari dove, per qualche mese, avevo diretto Radio Bari. Mi avevano offerto la direzione de "Il Pettiroso", il giornale umoristico de "L'Avanti", che aveva collaboratori prestigiosi, lo stesso Nenni, Zatterin e pure Fellini, c'erano anche dei grandi disegnatori umoristici come ad esempio Attalo. L'esperienza non è durata molto, tanto che con Fulvio Scarpelli, Maiorana e Italo De Tuddo abbiamo messo su un altro giornale umoristico che chiamammo il "Don Basilio", contemporaneamente io, da solo, dirigevo un altro foglio anticlericale "Il Pollo".

Cfr. R. Maccari in "XII Premio Flaiano", supplemento a "Oggi e Domani", Pescara, luglio 1985, p. 18.

promette mare e monti ma alla fine di tutti i conti mari e monti vuol pigliar”¹⁷⁸. E una vignetta del maggio 1949 porta il titolo “R.A.I. Radio Americana Inascoltabile”¹⁷⁹ – con l’acronimo storpiato, al modo del “Marc’Aurelio”. Nella vignetta un uomo chiede informazioni al venditore dell’apparecchio radiofonico “- E per ascoltare le stazioni inglesi e americane come devo girare la manopola? – Non deve girare affatto. La lasci su Roma”¹⁸⁰. Di nuovo la satira si scontra con il monopolio politico dell’ente radiofonico.

“Il Pollo”, di cui Maccari è direttore, è ancor più mirato verso la satira anticlericale. I pezzi della testata non sono quasi mai firmati, ma per la piccola portata del giornale è probabile che molti di essi siano scritti da Maccari in persona.

Nella sua nella sua aperta critica anticlericale è la piccola testata è diretta e pungente: ogni vignetta è indirizzata alla derisione dei membri del clero, ritratti di volta in volta come corrotti, ipocriti, fascisti o lussuriosi. La restante critica è volta ai democristiani: spicca in particolare la parodia dell’allora presidente del consiglio Alcide De Gasperi attraverso la rubrica parodica *La piccola posta di Alcide de Casteri*.

Il tono risulta ben presto troppo scomodo e l’intolleranza verso la sua satira risulta tale da ostacolarne la diffusione sin dalla prima uscita quando cioè le copie stampate vengono sequestrate con l’accusa di essere oltraggio al pudore. Maccari prova a riderci su: “Il ‘Pollo’ ha avuto fin dal primo numero l’onore del sequestro, diciamo onore perché qualsiasi provvedimento, qualsiasi deplorazione che parta da un democristiano è una manifestazione di rabbia, di livore, di bassezza che non può che onorare chi ne è vittima”¹⁸¹. Il giornale continua così a pubblicare, non senza insistere sul tema del sequestro e porre l’attenzione sull’ostruzionismo politico che riceve. Nel numero successivo, una vignetta di Mameli Barbara intitolata *Dopo il sequestro de ‘Il Pollo’* ritrae una donna in un letto matrimoniale semivuoto, così si giustifica al marito che ne è stato escluso: “Ho pregato il disegnatore di mettermi a letto sola per evitare noie dai democristiani!”¹⁸².

Ma già agli inizi del 1947, la testata è già destinata a chiudere: il direttore Ruggero Maccari è stato infatti “condannato per direttissima dal Tribunale di Roma per oscenità e vilipendio alla religione di Stato”¹⁸³ e per lui è richiesta una pena a due anni di carcere. L’accusa è motivo di scandalo nella stampa di sinistra: sono molte le testate che si esprimono a difesa di Ruggero

¹⁷⁸ In “Don Basilio”, 30 gennaio 1949, anno IV, n. 5, p. 1.

¹⁷⁹ “Don Basilio” 22-29 maggio 1949, anno IV n. 22, p. 4.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ R. Maccari *Siamo stati onorati del sequestro*, in “Il pollo”, 3 dicembre 1946, n. 2, anno I, p. 1.

¹⁸² Mameli Barbara *Dopo il sequestro de ‘Il pollo’*. “Il Pollo”, 10 dicembre 1946, n. 3, anno I, p. 3.

¹⁸³ Ibidem.

Maccari, indignate verso l'intolleranza politica della maggioranza democristiana e cattolica che una tale condanna mette alla luce. Il processo per direttissima minaccia inoltre i valori democratici italiani e la libertà di stampa. A raccogliere le testimonianze dell'indignazione e il supporto alla causa è Maccari stesso, che ne ritaglia gli articoli per conservarli con precisione in un album ora presente nel suo archivio.

Il 23 dicembre 1946 Maccari si reca in tribunale accompagnato dal suo avvocato difensore Mario Berlinguer, padre di Enrico, ma nonostante l'arringa difensiva e lo sdegno del pubblico, la condanna è sentenziata. L'evento lo scuote profondamente e ne rimane l'amarezza: ancora una volta Barbara Maccari riporta la visione del padre, deluso sia per la perdita della causa sia perché, a detta del ricordo del padre, da una condanna a due anni ne ricevette tre. Su come Ruggero Maccari abbia pagato le conseguenze della causa, la famiglia stessa non ha notizie, forse si allontanò dalle scene per un periodo.

2.5.3 Memorie dei tempi all'Eiar in *Una giornata particolare*

Dopo questa vicenda "Il Pollo" chiuderà e Maccari non si espone più con tale verve dal punto di vista politico. La sua impronta politica si riverserà però nel cinema, nella collaborazione con differenti registi.

Non è nelle possibilità di questo studio affrontare diffusamente il discorso sul cinema politico di Maccari sceneggiatore, ma si vuole menzionare la pellicola *Una giornata particolare* (1977) diretta da Ettore Scola perché alcuni dettagli di questa riportano a vicende biografiche di Maccari al tempo in cui scriveva per l'Eiar con Fellini.

Nel film, accanto al tema dell'antifascismo, si aggiungono altri elementi che riportano con chiarezza all'ispirazione di Ruggero Maccari: vi si trova infatti un omaggio all'Eiar e contemporaneamente agli esordi radiofonici dello sceneggiatore. Gabriele, il protagonista del film (Marcello Mastroianni) è infatti ispirato a Nunzio Filogamo. Come Filogamo, egli è un annunciatore radiofonico allontanato dalla professione alla radio dal regime fascista per sospetta omosessualità. Di fatti il soggetto di *Una giornata particolare* è sviluppato sui ricordi di Maccari intorno alle persecuzioni degli omosessuali e alla vicenda di Filogamo: "Durante il fascismo, gli omosessuali erano inviati a Carbonia, una piccola città mineraria della Sardegna, erano perseguitati e c'era un presentatore della radio, Nunzio Filogamo, che era omosessuale e andava in giro con un certificato che dichiarava che non era un pederasta..."¹⁸⁴. Era stato proprio Filogamo ad aver curato la regia delle prime scritture radiofoniche sue e di Federico

¹⁸⁴ Intervista a Ruggero Maccari riportata in G.M. Zanier *Ruggero Maccari*, pp. 236-237.

Fellini: li aveva conosciuti e con loro aveva simpatizzato¹⁸⁵. Nel film di Scola, in Gabriele se ne cela il ricordo. L'omaggio a questi è inoltre rafforzato, come notano le analisi di Gian Maria Zanier, nel libro che a inizio pellicola Gabriele consegna alla vicina di casa Antonietta (Sophia Loren) e che dà inizio alla vicenda tra i due: il libro è una copia dei *Tre Moschettieri* di Alexandre Dumas, la stessa opera che aveva ispirato il successo radiofonico da cui Filogamo aveva derivato la sua notorietà¹⁸⁶. Il film inoltre, nella trasposizione del flusso continuo, nelle registrazioni d'epoca, nel ricordo del radiocronista Guido Notari tramanda un generico omaggio alla radio del tempo, sottofondo costante nell'accompagnare il crescente affetto tra Gabriele e Antonietta¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Cfr. l'intervista di Paquito del Bosco a Nunzio Filogamo in Filippini – Ferorelli (a cura di) *Fellini autore di testi* pp. 127-130.

¹⁸⁶ Cfr. Zanier *Ruggero Maccari*, pp. 236-237.

¹⁸⁷ E. Menduni *La voce intercambiabile. Il suono negli anni Venti e Trenta tra film, cinegiornali e radio*. In "Imago. Studi di cinema e media" Roma, Bulzoni. Dossier n. 14 "Ears Wide Open", M. Perrotta, T. Bonini (a cura di), 2016, p. 80. Anche P. Valentini *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le lettere, 2007.

FEDERICO FELLINI E RUGGERO MACCARI NEGLI ANNI

2.6.1 Maccari e Fellini nel varietà

Fellini e Maccari non si limitano negli anni della Guerra a collaborare al “Marc’Aurelio” e a scrivere spesso insieme per radio, la loro amicizia era dopotutto ramificata all’interno di una rete di rapporti – amicali o collaborativi – che aveva portato i due giovani autori a frequentare e lavorare anche per altri ambiti del mondo dello spettacolo.

Sin dal 1939, il duo Maccari e Fellini, ancor prima di iniziare a collaborare con l’Eiar era infatti già entrato in contatto con il mondo del cinema e dell’avanspettacolo.

Si è scritto che il contatto con il mondo del cinema era avvenuto in occasione dell’incontro con Mario Mattoli per la probabile collaborazione a *Imputato alzatevi!* del 1939 e per l’attestata partecipazione a *Il pirata sono io!* del 1940.

Riguardo al mondo dell’avanspettacolo, i primi contatti sono in occasione della loro ironica inchiesta *Che cos’è l’avanspettacolo?*, firmata in coppia e pubblicata per “Cinemagazzino” il 18 giugno 1939. Nell’occasione, i due ventenni avevano intervistato vari comici di varietà e soprattutto avevano bussato al camerino di Aldo Fabrizi, già molto popolare, chiedendogli simpaticamente opinioni sull’argomento. Ne nasce un rapporto spontaneo che sarebbe confluito prima in un’amicizia e consecutivamente in una collaborazione. Oltre ai racconti e alle biografie, ne riportano interessanti testimonianze soprattutto i materiali d’archivio di Cielo Pessione, nipote di Aldo Fabrizi¹⁸⁸. Vi è una foto in particolare che ritrae i quattro amici insieme: Fellini è alla sinistra magro e slanciato con molti capelli neri, accanto Aldo Fabrizi e Ugo De Seta, in ultimo Maccari, come sempre intento a fumare una sigaretta. La foto è stata probabilmente scattata a Fiuggi presso casa della famiglia Fabrizi, dove gli altri lo andavano alle volte a trovare¹⁸⁹. Dopo una di queste visite Fabrizi invia una cartolina all’amico Ruggero: “Se alla fonte c’era il vino non saresti ripartito...Secondo me... Fabrizi”¹⁹⁰. L’intestazione a Ruggero Maccari riporta lateralmente un commentino a tema, forse una citazione di una sua frase rimasta iconica nel contesto di Fiuggi “Per Maccari (c’è da beve!?)”¹⁹¹. La cartolina è spedita direttamente alla redazione del “Marc’Aurelio”.

¹⁸⁸ Cfr. C. Pessione in *Fellini autore di testi* pp 80-91 e Si veda anche G.M.Zanier *Ruggero Maccari*.

¹⁸⁹ La foto è in *Fellini autore di testi* p. 83.

¹⁹⁰ In G.M. Zanier *Ruggero Maccari* p. 14.

¹⁹¹ Ibidem.

Dall'amicizia alla collaborazione, in quegli anni Maccari e Fellini scrivono alcune battute per lo sketch con cui Fabrizi è solito chiudere gli spettacoli di varietà in cui è invitato come ospite. Si tratta dei famosi sketch *Ciavéte fatto caso?* con cui Fabrizi ironizza su strane abitudini umane o goffe situazioni. Gli sketch ricalcavano molto lo spirito di alcune rubriche che i due giovani scrivevano al "Marc'Aurelio". Maccari e Fellini scriveranno inoltre per Fabrizi anche spettacoli di rivista nell'immediato Dopoguerra, probabilmente anche per vari spettacoli in cui non risultano accreditati¹⁹².

2.6.2 *Il pallido Amleto, Olè!*

L'archivio della famiglia Maccari conserva un inedito documento della collaborazione del duo per il mondo del varietà: un dattiloscritto dal titolo surreale *Il pallido Amleto, Olè!*

Non si tratta di un intero spettacolo ma di una singola scena, con i dialoghi per gli attori nelle prime pagine e una canzone sceneggiata a tema in fogli successivi. Un altro elemento di interesse è il fatto che, anche in questo contesto, sono accennati elementi di satira sul tema radiofonico.

La scena *Il Pallido Amleto Olè!* è indirizzata al comico Renato Rascel, qui italianizzato in Rascele per via delle disposizioni fasciste sull'uso di nomi stranieri¹⁹³. L'elemento è importante tuttavia perché il copione non è datato ed è il testo stesso a permettere di inquadrarne il contesto e una datazione approssimativa. I nomi degli autori "Federico e Mac" sono dattilografati all'estremità sinistra del foglio iniziale. Al centro della pagina vi è il titolo e segue il destinatario: "Scena per Renato Rascele"¹⁹⁴. Sebbene non vi sia indicata alcuna data, l'attestazione al periodo della guerra è quindi accertabile da diversi fattori quali, appunto, l'italianizzazione di Rascel in Rascele e gli elementi di satira riguardante la radio: sono infatti menzionate parodisticamente le trasmissioni speciali "Radio Sociale" e "Radio Igea", quotidianamente trasmesse dall'Eiar ma intensificate nella loro programmazione durante il periodo della guerra. Si ricordi inoltre che la collaborazione tra Fellini e Maccari in coppia avviene quasi esclusivamente in questo periodo. Con buona probabilità il copione è perciò stato scritto tra fine 1940 e fine 1942.

La destinazione di *Il Pallido Amleto Olè!* all'avanspettacolo è invece chiaramente intuibile dall'attenzione che viene data agli elementi scenografici, che sono il motore stesso della trama.

¹⁹² Si tratterebbe degli spettacoli *Volemosse bene; Come si dice in inglese?; Hai fatto un affare e Tor di Nona*: la fonte di Zanier a sua volta è Antonio Ghirelli, cfr. Zanier Ruggero Maccari p. 26 e p. 44.

¹⁹³ Cfr. la testimonianza dello stesso Rascel in S. De Matteis, M. Lombardi, M. Somaré *Follie del varietà*, Milano, Feltrinelli, 1980. pp. 147-149.

¹⁹⁴ F. Fellini, R. Maccari, *Il pallido Amleto, Olè!* in Archivio Maccari [non catalogato], p. 1.

Lo sketch ruota infatti intorno alla necessità di Rascele, qui attore e personaggio, di recitare una scena in cui interpreta il pallido Amleto al chiaro di luna, ma poiché si è ammalato lo scenografo, utilizzerà dei passanti come elementi scenografici per creare l'atmosfera adeguata.

([Rascele] Esce e torna tenendo per mano un signore anziano il quale ha sul petto un cartello con su scritto "Salice piangente". Il signore ride come uno scemo)

[...]

Rascele: – Eh ma voi mica dovete ridere...voi siete un salice piangente....

Salice piangente: - Eh che mi frega? A me mi va tutto bene!

Rascele: – Accidenti, ma non avete nemmeno un dispiacere piccolo piccolo... che so, due o tre mamme morte, un babbo annegato...

Salice: – Macchè Ih ih ih (ride a lungo)

Rascele: – Non ridere! [...]

(passeggia furiosamente pensando, poi si ferma di scatto) Grave terremoto in Cina venticinquemilioni di morti!

Salice: – Sì? Ih ih ih (ride) Rascele (riprende a passeggiare nervosamente e poi come sopra) *Radio Igea!*

Salice: (comincia a far un sacco di boccacce e poi comincia a piangere piano piano)

No, no... ih ih (piangendo disperatamente) No, non voglio.¹⁹⁵

Ancora si nota come gli elementi comici di *Il Pallido amleto, Olè!* risultino vicini alla comicità del "Marc'Aurelio". Le scritture di avanspettacolo per Rascel sono al tempo spesso firmate da Marchesi e Metz e la comicità surreale risulta uno dei tratti distintivi del comico¹⁹⁶. Non è improbabile che come già avvenuto in radio per *L'avventura di Pisolo*, possano essere stati gli stessi Marchesi o Metz ad affidare la scrittura della singola scena ai più giovani colleghi al "Marc'Aurelio" Fellini e Maccari.

Se la scena sia stata interpretata oppure no, non se ne hanno notizie: de *Il pallido Amleto, Olè!* non si sono riscontrate ulteriori testimonianze né presso l'archivio di Censura del fondo Zurlo né nel catalogo della Siae. Forse non è mai stato realizzato, più probabilmente è parte di uno spettacolo maggiore in cui la paternità di Maccari e Fellini perde in favore di firme al tempo più rinomate.

¹⁹⁵ F. Fellini, R. Maccari, *Il pallido Amleto, Olè!* in Archivio Maccari (non catalogato), pp. 4-5.

¹⁹⁶ Cfr. *Follie del varietà*, pp. 147-149.

Il linguaggio di *Il pallido Amleto, Olè!* non si discosta da comuni espressioni stilistiche che Fellini e Maccari adottano in radio o al “Marc’Aurelio”. Se ne riportano due parallelismi a titolo esemplificativo:

In *Il pallido Amleto, Olè!*:

- Rascele [...] (Voltandosi verso il salice che non piange più: Un tassì libero alle otto di sera!
- Salice: ih ih ih (piange direttamente)
- Spalla – Ohè sbrigati, che io mi sono stancato di stare quassù...
- Rascele: *Ma io debbo recitare, debbo fare la mia grande parte...*¹⁹⁷

Nel breve scambio, la rapida battuta che suscita il pianto del signore interprete del salice è una freddura veloce, equivalente a una didascalia sottostante una vignetta.

Un altro esempio assumibile della congruenza tra la scena per Rascel e il linguaggio dei due autori in radio è riscontrabile nella radioscena *Notturmo* del 1941. Personaggi della scrittura radiofonica sono Vincenzo e Giggi, un pittore e un poeta che condividono un appartamento e lavorano a tarda notte. Essi si esprimono con toni simili a quelli del Rascel de *Il Pallido Amleto*, si noti l’insistenza con cui tentano di accendere un cerino strofinandolo contro il muro:

Vincenzo: - Senti, io provo il colpo deciso...Uno due e tre! (con urlo) La capocchi...saltata via!
Maledetto muro!

Giggi: e adesso?

Vincenzo: *Io debbo fumare! Fumare!* Milioni di volte non abbiamo avuto le sigarette e adesso che ne abbiamo, niente, con c’è un fiammifero!¹⁹⁸

Il pallido Amleto, Olè! risulta perciò un documento rilevante sia per attestare l’effettiva operatività di Fellini e Maccari nel mondo della scrittura dell’avanspettacolo – di cui non sono conservati molti testi – sia per i richiami ai loro successivi contributi al mondo di varietà e a quella rete di collaborazioni, conoscenze e scambi intermediali di cui esso è alimentato.

2.6.3. Maccari e Fellini, un’ultima testimonianza

Ma cosa ne è del rapporto tra Ruggero Maccari e Federico Fellini nel corso degli anni? Pur continuando entrambi a lavorare incessantemente nel cinema, le loro strade lavorative sembrano dividersi per non incontrarsi più. Paquito Del Bosco supponeva che la loro amicizia fosse naufragata in maniera discutibile. Contrariamente Gian Maria Zanier era restio ad

¹⁹⁷ Fellini, R. Maccari, *Il pallido Amleto, Olè!* in Archivio Maccari (non catalogato), p 8.

¹⁹⁸ F. Fellini, R. Maccari, *Notturmo*, 1941, p. 17.

azzardare un'ipotesi tanto drastica: la separazione della loro carriera sembrava piuttosto dovuta a differenti interessi nel mondo del cinema. Nel dopoguerra infatti Fellini intraprende il suo personale percorso come cineasta d'autore, Maccari invece, con maggior continuità rispetto alla carriera precedente, prosegue la strada della sceneggiatura. Dapprima lavora prevalentemente nell'ambito della commedia poi, nella declinazione di questa verso una maggiore maturità tematica, anche lui si ritrova incluso nella scrittura di quello che è definibile cinema autoriale: è il caso delle sue ultime collaborazioni con Dino Risi o Ettore Scola.

Un momento spartiacque per la scissione del rapporto lavorativo tra "Federico e Mac" potrebbe tuttavia essere individuabile intorno alle vicende della realizzazione dei due film concorrenziali *Luci del varietà* e *Vita da cani*. Il primo è prodotto, scritto e diretto da Federico Fellini e Alberto Lattuada, *Vita da cani* è diretto invece da Mario Monicelli e Steno e vede alla sceneggiatura anche Ruggero Maccari.

Entrambi i film escono in sala nel 1950, entrambi sono un omaggio al mondo dell'avanspettacolo e risultano simili nel soggetto, nella costruzione dei personaggi, nelle atmosfere un po' decadenti che ne derivano e nello sguardo comprensivo che rivolgono al mondo degli artisti di varietà.

Come raccontato dalla biografia scritta da Kezich, l'idea di girare una pellicola sul mondo dell'avanspettacolo è inizialmente di Federico Fellini e Alberto Lattuada che hanno stretto in quel periodo un rapporto di amicizia e complicità professionale¹⁹⁹. Essi vogliono scrivere un film sul varietà minore ed è certo che la narrazione intorno a questo mondo interessi Federico Fellini già da molti anni, quando al "Marc'Aurelio" dedicava la rubrica *Il riflettore è acceso* proprio al mondo del teatro di varietà, volgendo il suo interesse a quegli operatori minori "attori che non hanno mai avuto un camerino tutto per loro, ma debbono spogliarsi in un angoletto polveroso privo di specchi e di lavabi"²⁰⁰. È questo il mondo che *Luci del varietà* descrive, quello delle speranze e delle illusioni di una compagnia teatrale nomade, in bilico tra l'aspettativa di raggiungere il successo e la ricaduta ai ranghi inferiori del mondo della ribalta. La coppia Fellini e Lattuada tuttavia fatica a trovare produttori, così intraprende l'esperimento di fondare una cooperativa in accordo con la Capitolium film, la quale copre parte delle spese lasciando le rimanenti alla cooperativa finanziata dai due registi. Essi investono personalmente sui loro guadagni futuri con l'ottimistica speranza di rientrare delle spese attraverso gli incassi

¹⁹⁹ T. Kezich *Federico* pp. 59-69 e 114-117.

²⁰⁰ F. Fellini *Il riflettore è acceso*, in «Marc'Aurelio» del 16-11-1940, Anno X, num. 92, cit. pag. 3.

del film. *Luci del varietà* non ha tuttavia successo al botteghino lasciando i due registi indebitati e in faida tra loro per l'attribuzione della regia.

Il film inoltre è motivo di malcontento anche per Aldo Fabrizi il quale, amico di lunga data di Fellini, sembra deluso dal fatto che il riminese non lo abbia coinvolto nel cast, proprio lui che lo aveva introdotto alla scrittura per varietà. La delusione porta tuttavia Fabrizi a vedere di buon grado la proposta per un ulteriore film dal soggetto e dai toni molto simili: *Vita da Cani*, finanziato dalla ben più facoltosa produzione di Carlo Ponti. La Ponti è supportata da molti più fondi, da una squadra di lavoro più esperta e da contatti accertati con i distributori: è il motivo per cui *Vita da cani* esce prima di *Luci del varietà* – pur progettato precedentemente – e determina in parte l'insuccesso di quest'ultimo al botteghino. Il pubblico non è interessato a vedere un film su un tema tanto simile a quello di una pellicola uscita pochi mesi prima. Il film di Fellini e Lattuada inoltre non convince: chi si aspettava un film sui fasti dell'avanspettacolo si ritrova invece un film sulla decadenza di esso e organizzato in una struttura disomogenea, poco appetibile al grande pubblico²⁰¹.

Il ruolo di Fabrizi in questa fase appare ambiguo: se da una parte vi sono foto del comico romano inaspettatamente in visita al set di *Luci del varietà* – riportate alla luce dalla nipote Cielo Pessione²⁰² - d'altra parte è noto che dopo questa esperienza il comico prenderà le distanze dalla figura di Fellini. Kezich riporta inoltre che è Fabrizi a ingaggiare nella squadra di lavoro di *Vita da cani* Ruggero Maccari tra gli sceneggiatori: dopotutto lui e Fellini avevano scritto molti dei suoi sketch per il teatro e ora, non potendo contare sul riminese, Fabrizi si sarà sentito a suo agio quantomeno potendo ancora contare su Maccari.

L'ultima produzione comune in cui è annoverata sia la scrittura di Fellini che di Maccari – e la recitazione di Fabrizi – è per la sceneggiatura di *Cameriera bella presenza offresi* (1951). In seguito tra “Federico e Mac” non sembrano esserci altre collaborazioni.

Fabrizi e Maccari continuano invece a collaborare per molti altri film con protagonista il comico romano. Ad esempio *Signori, in carrozza!* (1951) e *Guardie e ladri* (1951). Per Fabrizi, Maccari scrive anche tutta la trilogia intorno alla *Famiglia Passaguai* in sala tra il 1951 e il 1952. La loro collaborazione prosegue lungo tutto il decennio anche in film quali *Accadde al penitenziario* (1955), *I prepotenti* e *I tartassati*, rispettivamente del 1958 e del 1959.

²⁰¹ Cfr. Aldo. Tassone *Fellini 23½*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2020, pp. 81-103.

²⁰² C. Pessione Il fondo *Aldo Fabrizi* contributo visivo in Ferorelli-Filippini *Fellini autore di testi* pp. 90 e 175.

Negli stessi anni Federico Fellini – racconta Kezich – sovente sotto i riflettori grazie ai suoi successi cinematografici, va raccontando alla stampa aneddoti condivisi con Aldo Fabrizi, ma mai realmente avvenuti. Questa confidenza non richiesta e questa distorsione della realtà sembra dare fastidio al comico romano.

Così, la vicinanza professionale che si mantiene tra Maccari e Fabrizi, ormai avverso a Fellini, potrebbe essere risultata d'impaccio al regista riminese per eventuali collaborazioni con il vecchio compagno di scrittura. Seppur sulla carta il rapporto tra Fellini e Maccari, quindi, non vide mai una vera rottura, non si esclude che in quel periodo tra i due possano essersi verificati alcuni imbarazzi e visioni discordanti intorno alle diverse scelte professionali.

Essi hanno intrapreso un percorso artistico differente e quello di Fellini ha tratti più personali e originali, entrando in prima linea nel cinema d'autore italiano. Verso il cinema d'autore Ruggero Maccari sembra invece avere qualche riguardo: intervistato da Franco Limardi per una serie di riflessioni intorno alla commedia italiana – confluita nel testo *Commedia all'italiana, parlano i protagonisti* (1985) – Maccari parla di 'snobismo' dei registi d'autore e sembra eludere l'argomento menzionando solo una "indifferenza reciproca"²⁰³:

- Come si ponevano i cineasti della commedia all'italiana rispetto al cosiddetto cinema d'autore, quello di Fellini, Antonioni, Pasolini, ecc?
- Pesavano su di noi un giudizio di mediocrità e il successo, la considerazione di cui godevano all'estero questi autori che *ci snobbavano*; però parlerei tutto sommato di indifferenza reciproca.²⁰⁴

Sono dichiarazioni tuttavia riguardanti una visione professionale. Maccari risente dello snobismo della critica verso la commedia all'italiana la quale, nonostante i successi tra il pubblico, è il più delle volte considerata di minore valore artistico. Ne riporta tale constatazione anche in commento alla svolta drammatica adottata nel finale de *Il Sorpasso* (1962) di Dino Risi da lui sceneggiato²⁰⁵: "Certo, ci piaceva anche evitare il classico 'lieto fine' e quando è stato possibile lo abbiamo fatto ma non ci ponevamo problemi di 'nobilitare' perché sapevamo che il giudizio della critica sarebbe stato ugualmente negativo"²⁰⁶.

²⁰³ R. Maccari in p. Pintus (a cura di) *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*, Roma, Gangemi Editore, 1985, p. 126.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ La sceneggiatura annovera anche il soggetto di Rodolfo Sonego, lo stesso Dino Risi e Ettore Scola.

²⁰⁶ R. Maccari in p. Pintus (a cura di) *Commedia all'italiana* p. 127.

Ad ogni modo anche Maccari, intorno alla tarda età inizia a ricevere riconoscimenti per le sue sceneggiature cinematografiche e per il suo contributo al cinema italiano. Per la sceneggiatura di *Profumo di donna* (1974) di Dino Risi, nel 1976 Maccari è candidato al Premio Oscar – la famiglia ne conserva la targa accanto al suo archivio di memorie e sceneggiature. Nel 1987 vince il Premio di Donatello alla miglior sceneggiatura per *La famiglia* di Ettore Scola. Oltre a numerosi Nastri D'Argento è poi insignito nel 1985 del dodicesimo *Premio Flaiano per la sceneggiatura*, per l'insieme delle sue opere.

Quest'ultimo premio, su tutti, è particolarmente importante per questo studio poiché ne deriva uno speciale sullo sceneggiatore nell'annuale pubblicazione dedicata all'assegnazione dei premi. Lo speciale è occasione di un'apposita intervista: i curatori si presentano allo studio nella sua casa di Roma per fotografarlo e per ricostruire con lui la sua lunga carriera. L'intervista vuole essere piuttosto approfondita, ma come sempre Maccari non è loquace, forse l'arrivo dei fotografi e della stampa in casa lo mette in imbarazzo. Ad ogni modo è un momento per riflettere sulla sua carriera e per avere finalmente qualche testimonianza diretta in più dallo sceneggiatore.

Tra i vari riconoscimenti, è forse questo premio a inorgoglierlo maggiormente. Per l'occasione infatti egli fa una cosa che non ha mai smesso di fare nel corso della vita ma che avviene raramente: chiama il suo vecchio amico Federico Fellini. Il rapporto amicale tra i due non si era mai interrotto.

Maccari vuole così invitare Fellini alla premiazione a Pescara. Sembra sensato dopotutto celebrare la sua carriera con la persona con cui questa è iniziata. Il motivo dell'invito non si limita all'onore di avere la compagnia del grande regista italiano, ma è forse per anche per avere un supporto ulteriore nel lasciare Roma. Lo sceneggiatore infatti si sposta da Roma il meno possibile se non per raggiungere Cetona. Fellini, tuttavia, è ancora più restio dell'amico a lasciare la capitale e difatti non può venire, più probabilmente non vuole. Così, secondo le testimonianze della famiglia Maccari, il loro ultimo incontro avverrà nello studio 5 di Cinecittà, ormai considerabile la seconda casa di Federico Fellini.

Il rifiuto di Fellini a partecipare alla premiazione lascia però un'ultima testimonianza concreta della loro amicizia, ma soprattutto è un ricordo affettuoso e personalissimo del rapporto di "Federico e Mac". Per declinare l'invito, Fellini invia infatti a Maccari una simpatica lettera arricchita di un fumettistico disegno colorato a pennarelli.

Caro Ruggero, amico mio, peccato che non posso essere costì con quelli che ti festeggiano!

Mi avrebbe davvero fatto un gran piacere abbracciarti in questa occasione.

Purtroppo il pastificio assorbe ormai tutto il mio tempo e la cottura dei rigatoni non permette distrazioni.

Perdonami. Delego Ettore a darti un bacione e una bella stretta con tutta la mia amicizia.

A presto carissimo

tuo

Federico

Sul fondo del foglio, sotto la firma, vi è poi il disegno di un anziano Federico Fellini con il busto avvolto all'interno di un rigatone, intento a correre verso l'amico Ruggero per abbracciarlo (Cfr. Fig. 1 Appendice iconografica). Federico si ritrae anziano, con pochi capelli, le braccia tese verso l'amico, il volto disteso in un sorriso amicale. Maccari invece attende l'abbraccio con rassegnazione, ha uno sguardo di disapprovazione vagamente accigliato, è dritto in piedi, filiforme come era da giovane. Sta per essere travolto suo malgrado dall'entusiasmo del vecchio amico.

I dettagli dei volti, la differenza tra l'atteggiamento di Fellini e quello di Maccari rendono la vignetta particolarmente espressiva nel riconfigurare con chiarezza l'intimità del rapporto dei due amici di vecchia data.

La lettera invece richiede una contestualizzazione che ne riporti all'ironia dei riferimenti. Il soprannome di Ruggero Maccari, adottato anche da Fellini era infatti Rino. Raccama è dopotutto una sorta di anagramma del suo cognome. Rino è invece il diminutivo del nome: Ruggero Maccari, detto 'Ruggerino' o 'Maccarino', poi semplicemente 'Rino'²⁰⁷.

Ma le testimonianze dei tempi del "Marc'Aurelio" aggiungono inoltre che il soprannome Rino fosse derivante anche dall'abbondante pecorino che Maccari aggiungeva sui maccheroni. Sono dopotutto amicizie che nascono in tempi di guerra, in periodi di ristrettezza economica e poco cibo a disposizione. Non è improbabile perciò che quando se ne presentava l'occasione, Maccari abbondasse nel condimento della pasta: egli era dopotutto una buona forchetta²⁰⁸.

Dopo anni soprannominato Rino - anche per via della sua passione per il pecorino - al tempo del Premio Flaiano, Maccari vede finalmente il suo momento di riscatto: proprio quello stesso anno, nel 1985, è infatti registrato e messo in onda uno spot pubblicitario per la Barilla girato dall'amico Federico Fellini e destinato alla promozione dei rigatoni. Nello spot, il formato di

²⁰⁷ Era inoltre tipico di Fellini affibbiare soprannomi diminutivi o vezzeggiativi agli amici. Elio Pandolfi diventava Pandolino, Dante Ferretti era Dantino...

²⁰⁸ Ce ne riporta testimonianza privata sua nipote Maria Grazia Maccari, molto affezionata allo zio Ruggero e che, avendo vissuto vicino a lui per i primi anni della sua vita, conserva molti ricordi dello zio intento per altro a cucinare quando poteva. (Testimonianza rilasciata da Maria Grazia Maccari per tramite di Barbara Maccari).

pasta è annunciato con paradossale malizia dal volto ammiccante dell'attrice Greta Vaillant la quale, cliente di un ristorante di lusso, tra tanti sofisticati piatti francesi sceglie proprio i 'rigatoni', alludendo in contemporanea al desiderio culinario e sessuale²⁰⁹. La solenne pronuncia di "rigatoni" è particolarmente ironica. Fellini sembra inoltre mediare sullo schermo il vecchio motivo ricorrente del marchio "Pop", l'immaginifico marchio protagonista della sua rubrica al "Marc'Aurelio" *Il raccontino pubblicitario*. Come sempre il regista cita sé stesso e a distanza di quasi cinquant'anni il marchio, 'Pop' o 'Barilla', sembra la soluzione ad ogni problema²¹⁰.

Maccari non vede l'ora di cogliere l'occasione per congratularsi con l'amico, dopo anni preso in giro per il condimento sulla pasta, ora l'amico gli fornisce la pasta: Maccari è il pecorino, Fellini i rigatoni. Su questo gioco di soprannomi, testimonia la famiglia, si incentravano le telefonate tra i due, arrivati quasi alla soglia dei settant'anni. A questo scambio di battute si riferisce la lettera e il disegno di Fellini a Maccari.

La lettera è perciò la felice testimonianza di uno degli ultimi scambi della coppia "Federico e Mac" impegnati a ridere di loro, ancora nel 1985, con lo stesso spirito dei tempi del "Marc'Aurelio" e rinnovare il ricordo della loro amicizia.

²⁰⁹ Sullo spot si rimanda allo studio di Peter Bondanella *Fellini e La Grande tentatrice. Breve storia: dai maccheroncini Pop, alla pasta Barilla al Banco di Roma* in *Lo schermo manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini* di Paolo Fabbri (a cura di), Rimini, Guaraldi, 2002. pp. 21-48. Si riporta anche l'analisi dello spot di Fellini, e in generale dello spot di autore di Cinzia Bianchi *La "pubblicità d'autore" tra spot e cortometraggi* in Martina Federico, Ruggero Ragonese (a cura di) *Pubblicità e cinema* Roma, Carocci, 2020, pp. 91-123.

²¹⁰ Sui legami tra la pubblicità Barilla del 1985 e "Il raccontino pubblicitario" del 1939 si rimanda ancora a L. R. Vitali *Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei raccontini pubblicitari del Marc'Aurelio (1939)*, in "Ultracorpi", 2024, pp. 65-75.

TERZO CAPITOLO

LA COMICITÀ SURREALE

3.1.1 Panoramica generale

Nei programmi musicali, nelle radoriviste e nelle radioscene che si sono classificate sotto la categoria comico-surreale sono incluse buona parte delle scritture radiofoniche di Fellini e Maccari. Soprattutto quelle del primo periodo alla radio e quelle in cui i due autori scrivono in coppia: il tema infatti si presta al genere del varietà e alla leggerezza della rivista. Si nota che in queste scritture confluiscono una serie di suggestioni comuni alla comicità del tempo, sia cartacea che radiofonica che musicale. Molti sketch all'interno dei programmi musicali appaiono infatti come delle vignette sonore. Molte delle strategie narrative si ripetono e saranno riprese successivamente da entrambi gli autori, alle volte rimediate anche al cinema. Dalle prime scritture per i "Programmi per le Forze Armate" alle più complesse scritture per il "Terziglio" si nota un progressivo complicarsi delle trame – anche condizionato dal tipo di programma in cui le varie scritture rientrano -. Una tendenza riscontrata negli ultimi tempi del Fellini radiofonico è la crescente sperimentazione del potenziale sonoro e rumoristico della radio. Si nota dall'ambientazione sonora di *Rifugi di montagna* (1943) si noterà anche in radioscene a tema onirico-malinconico quali *Di notte le cose parlano*¹ (1942).

Prima di addentrarsi in un'analisi più dettagliata di tre delle scritture sotto questo filone tematico - *L'avventura di Pisolo* (1940), *Città del mondo* (1940) e *Notturmo* (1941) - si vuole presentare una panoramica generale delle trame più suggestive afferenti alle scritture comico-surreali. Tra queste, ci si soffermerà in particolare sugli spunti rumoristici e meta-umoristici presenti nella radioscena *Follia* (1942).

3.1.2 Trame e riferimenti dei principali dattiloscritti

Per annunciare un "Programma per le Forza Armate" purtroppo "*Il presentatore non è in vena*": è malato, starnutisce e non ha voce, scambia perfino il tenore Gilberto Mazzi per il microfono. Cerca un sostituto e finisce con il litigare col direttore per una barzelletta giudicata di cattivo gusto. Il direttore quindi decide di sostituirlo niente meno che con la signorina Maria Luisa Boncompagni, ma al presentatore la sostituta lo irrita: avrebbe preferito un uomo. Maria Luisa

¹ Confrontarne l'analisi nella prossima sezione: Il tema onirico-malinconico.

si difende ma poi sbaglia nomi di cantanti e canzoni e il presentatore e la presentatrice finiscono in un infantile dibattito. Tra Gilberto Mazzi e Maria Luisa Boncompagni un vecchio dattiloscritto di Fellini e Maccari compare oggi come un felice ricordo dell'intrattenimento Eiar e delle sue voci protagoniste².

In *Cerino*³ un uomo ben vestito e uno mal vestito si incontrano. Il mal vestito, con molta cordialità, chiede un cerino all'altro; poi, rendendosi conto di non avere sigarette, gliene chiede prima una, poi due, finché le richieste crescono nel loro paradosso: l'uomo infatti si fa dare il portasigarette, la giacca, il portafoglio, perfino i pantaloni...Alla fine l'uomo ben vestito resta senza abiti e così chiede gli abiti sporchi e sgualciti all'altro. Ma dove stava andando l'uomo che era ben vestito? Dalla fidanzata. Certo ora, con quegli abiti rovinati non si può presentare da lei...ci va l'altro.

Il cerino è uno sketch comico scritto da Federico Fellini e Ruggero Maccari nel 1940. Si ricordi che nel 1931 il giovane Vittorio De Sica raggiungeva la popolarità nella rivista *Za bum* n. 8 in cui cantava, prima sui palchi e poi su dischi incisi e trasmessi in radio *Ludovico*: "Ludovico sei proprio un vero amico, di stampo antico, non sai dir no /Ludovico sei dolce come un fico, più caro amico di te non ho. /Mi daresti se lo voglio l'orologio, il portafoglio ed il vestito/ col cappello con l'ombrello e tua sorella"⁴. *Cerino* è la versione prosaica di *Ludovico*, non poteva non funzionare.

In *Mancava il finale* due ladri si inoltrano nella casa di uno sceneggiatore per derubarlo - la premessa appare già autoironica - ma quando si trovano di fronte ai copioni dell'autore iniziano a leggerli. La lettura li porta in un mondo capovolto: sigarette che comprano omini, animali che visitano uno zoo di esseri umani, notizie cantate e canzoni annunciate alla radio come fossero fatti di cronaca sportiva. I ladri ridono, cantano e fanno rumore, finché l'autore li sorprende con la pistola. Lui stesso rivela il finale che aveva pensato: due ladri identici a loro costretti a ballare, cantare, lasciare i soldi e scappare dalla finestra. I ladri approvano... e l'autore li obbliga a farlo davvero. La radioscena si chiude con Fellini e Maccari che, invece della musica, scelgono di far sentire nitriti di cavalli.

² F. Fellini, R. Maccari *Oggi il presentatore non è in vena*, 21 novembre 1940, Archivio SIAE. è molto probabile che Maria Luisa Boncompagni fosse effettivamente l'annunciatrice dello sketch, si ricordi dopotutto che essa era impegnata in prima linea tanto nelle programmazioni per bambini quando, sen dal 1926 nelle prime sperimentali compagnie di prosa radiofonica.

³ F. Fellini, R. Maccari *Cerino*, 12 dicembre 1940, Archivio SIAE Dor Lirica.

⁴ Vittorio De Sica, Vittorio Mascheroni, Luciano Ramo, *Ludovico* Columbia Records, 1931.

Mancava il finale è un insieme di vignette satiriche portate alla radio. Nelle canzoni annunciate come fossero cronaca sportiva un omaggio alla rubrica marcaureliana E.U.A.R.⁵ che in radio acquista il definito motivo di essere⁶. Nel mondo alla rovescia, oltre alla fantasia felliniana, il surrealismo della rubrica *Se fossi stato io...* di Ruggero Maccari.

Una radioscena del 1941 ricorda che *Chi si contenta gode*. Nella ricca America il giovane scapestrato Tom Rudie va a chiedere la mano della figlia di un ricchissimo banchiere. È così insicuro che non sa nemmeno con che nome farsi annunciare - Tom o Carlo Magno? – Poco importa, il banchiere lo tratta male, lo interrompe per rispondere alle continue telefonate e sospetta che Tom voglia solo i venti milioni di dote della figlia. La proposta di nozze diventa una trattativa al ribasso, finché Tom ammette che gli basterebbe un aperitivo pagato. Il banchiere accetta e si scopre la verità: Tom sin dal principio non voleva che questo. Aveva scommesso con gli amici che sarebbe riuscito a scroccare un aperitivo all'avarico banchiere⁷. È *Il bidone*.

In *Piruliddi-di* è il turno di dare voce all'indignazione di due frequentatori assiduissimi di un parco: due statue. Sono indignate, non ci sono più i giovani di una volta! Gli amanti un tempo andavano nel parco ad amoreggiare con contegno ed eleganza, si scambiavano belle parole d'amore, versi di grandi poeti, ora invece, come folli, usano il nuovo linguaggio dell'amore, cioè 'quella canzone che fa "Piruliddi-di"⁸.

Quale modo migliore di omaggiare e lanciare la canzone *Piruliddi-di* successo scritto da Mascheroni e Mendes per la C.E.T.R.A e cantato da Isa Bellini? Quattro pagine per il più breve dattiloscritto firmato da Fellini e Maccari, un'ottima sintesi dei tempi moderni.

In un vecchio hotel "*Un signore molto sensibile*"⁹ non riesce a dormire perché sente il rumore di un topo. Chiama la cameriera, ma questa provando a scacciare il roditore si spaventa e finisce per piangere. Il proprietario dell'hotel fa allora entrare nella stanza un gatto per cacciare il topo, ma il gatto né prende il topo né se ne vuole andare. Viene allora fatto entrare un cane, per scacciare il gatto, ma il cane ringhia e non risolve niente. La cameriera piange, il topo fa "gre gre", il gatto miagola, il cane abbaia. Il proprietario si convince che l'unico modo di fare uscire il cane è chiamare un cantante di Varietà. La radioscena avrà dato molto da fare ai rumoristi.

⁵ Cfr. capitolo 2.

⁶ F. Fellini, R. Maccari *Mancava il finale*, 19 dicembre 1940, Archivio SIAE Dor Lirica.

⁷ F. Fellini, R. Maccari *Chi si contenta gode* 11 gennaio 1941, Archivio SIAE.

⁸ F. Fellini, R. Maccari *Piruliddi-di*, 9 giugno 1941, Archivio SIAE.

⁹ F. Fellini, R. Maccari *Un signore molto sensibile*, 23 luglio 1941, Archivio SIAE Dor Lirica.

Si noti che una vignetta del “Marc’ Aurelio” degli anni Trenta enunciava: “Buon uomo, uno dei nostri tenori è malato: volete venderci il vostro?”; la vignetta raffigurava un direttore Eiar che volgeva la domanda a un venditore con un mulo ragliante. Un *Marc’ Aurelio* del gennaio 1932 poi, riproduceva la copertina di “Radiocorriere” della settimana precedente in cui era raffigurata una bambina tra due cani: alla didascalia di “Radiocorriere” - “la buona compagnia”¹⁰ - “Marc’ Aurelio” sostituiva “L’Eiar presenta i suoi artisti”¹¹. Se la satira contro il varietà radiofonico al “Marc’ Aurelio” era un tema ricorrente – e gli artisti radiofonici erano spesso paragonati ad animali – Fellini e Maccari azzardano nel gioco e riportano tale satira sul varietà radiofonico nel varietà radiofonico stesso.

*La rivista sotto il tovagliolo*¹² è una “fantasia natalizia di Fellini e Maccari”¹³. È Natale i bambini mandano a papà Natale letterine con i buoni propositi. Il portiere intanto aspetta le mance, conosce bene i trucchi degli inquilini per evitarlo, in passato c’era chi si era travestito, chi aveva finto di essere arrestato, chi addirittura si era finto morto. Due anni prima al “Marc’ Aurelio” Ruggero Maccari ricordava che gli auguri sono l’unico complimento a cui rispondere “Non ho spicci”¹⁴.

In *Scusate è bello lo spettacolo?*¹⁵ un signore estremamente pignolo arriva alla biglietteria e, prima di decidere se comprare un biglietto pretende di sapere *tutto* della rivista in programma. La cassiera gli racconta uno sketch dopo l’altro. La prima scena è la storia del ricco che vuole diventare povero, un paradosso grottesco. Il signore ride, ma non è ancora convinto, chiede se ci siano canzoni: la cassiera gli canta la canzone malinconica della rivista e il signore si mette a piangere. Vuole allora qualcosa di allegro: la cassiera racconta lo sketch del ragazzo timido che, preparato dall’amico a resistere ai rifiuti del futuro suocero, si trova invece davanti un sì immediato e reagisce ridendo istericamente e finendo per rovinare tutto. Il signore ride di nuovo, ma continua a temporeggiare. Dietro di lui la fila si spazientisce e per evitare una rissa, la cassiera canta un’altra canzone. Sembra fatta, ma il cliente avendo ormai saputo tutto della rivista non vede perché pagare per andarla a vedere.

Trasmesso nel febbraio 1942 il programma musicale raccoglie una serie di spunti che Fellini e Maccari avevano precedentemente già portato in radio. Nel 1943, una radioscena di Ruggero

¹⁰ Cfr. “Radiocorriere” n. 3, 16-23 gennaio 1932. Pagina di copertina.

¹¹ Le due vignette del “Marc’ Aurelio” sono state trovate nella raccolta di Adolfo Chiesa *Marc’ Aurelio 1931-1954* Roma, Napoleone, 1974.

¹² F. Fellini, R. Maccari *La rivista sotto il tovagliolo*, 6 dicembre 1941, Archivio SIAE Dor Lirica.

¹³ Ibidem.

¹⁴ R. Maccari, in *Compito in classe*, in «Marc’ Aurelio», n. 101 del 20 dicembre 1939, p. 2. Cfr. Capitolo 2.

¹⁵ F. Fellini, R. Maccari *Scusate è bello lo spettacolo?* 9 febbraio 1941, Archivio SIAE Dor Lirica.

Maccari per Radio Bari *Programma per l'orchestra Arcobaleno*, racconta di un signore che arrivato al negozio di dischi ne prova tantissimi per poi non comprarne nemmeno uno¹⁶. È il medesimo sketch, la soluzione più vivace per presentare un programma di canzoni.

In *Camere ammobiliate*¹⁷ Fellini, che ora scrive da solo per il “Terziglio”, immagina la “camera ideale” per un giovane che va a vivere in città. Prima si descrive agli ascoltatori la camera che le mamme desidererebbero per il loro figlio: un portiere che lo cura come fosse un nonno, una padrona che si comporta come una mamma, una ragazza della casa che gli fa da sorella e un padrone di casa che gli ricorda di studiare e prendere la laurea. La camera è arredata come fosse la stanza della casa di famiglia e prima di andare a dormire lo studente fuori sede riceve un bicchiere di latte per la buonanotte. Una mamma troppo apprensiva, come quella che Fellini descriveva nella sua rubrica *Ma tu mi stai a sentire?* al “Marc’Aurelio”. Quando è il turno di descrivere la camera ideale che si immagina il giovane studente l’ambientazione cambia: ad accoglierlo ci sono le sette bellissime figlie del portinaio, un’avvenente donna in ascensore, un’affascinante padrona di casa e le sue vicine sono adulanti ballerine, scenografe, sarte e pittrici di una compagnia teatrale. Appena saputo dell’arrivo del ragazzo, come fosse un divo del cinema, si sono tutte precipitate a cercare la camera nel suo stesso convitto.

In radio, nel 1942, per il “Terziglio” Federico Fellini trasmette agli ascoltatori un assaggio dell’harem di 8½.

In *Rifugi di montagna*¹⁸ un uomo narra di quando, in una baita, ricevette la visita di un vecchio considerato matto. Il vecchio da anni bussava nelle baite di montagna in cerca di soldi per costruire una capanna per la sua amata Alice, ormai defunta, ma che ogni anno lo veniva a trovare in forma di fantasma. L’uomo da principio non aveva creduto alla storia ma poi, aveva sentito veramente con le sue orecchie la voce di Alice. Proprio quando l’uomo stava per cedere i suoi soldi al vecchio, però, era entrato d’improvviso il proprietario della baita avvisando che si trattava di una truffa: il vecchio signore era un ventriloquo.

Il bidone della radioscena è narrato in una suggestione di suoni e rumori in cui la sorpresa finale è realizzabile solo grazie all’esclusività sonora del mezzo radiofonico.

¹⁶ R. Maccari *Programma per l'orchestra Arcobaleno*, 6 novembre 1943, Archivio Maccari.

¹⁷ F. Fellini *Camere ammobiliate*, 24 settembre 1942, Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato. Trasmesso per il “Terziglio”.

¹⁸ F. Fellini *Rifugi di montagna*, 13 maggio 1943, Archivio SIAE. Trasmesso per il “Terziglio”.

La radioscena *Un signore convincente* (1942) è trasmessa due volte con attribuzioni differenti: presso l'Archivio Dor Lirica della Siae è infatti conservata una prima copia attribuita a Ruggero Maccari e Federico Fellini insieme, presso il fondo Zurlo dell'Archivio di Stato invece, la medesima suggestione – trascritta con le stesse parole – è inserita all'interno della settima puntata del programma “Umoristi al microfono” e attribuita stavolta al solo Federico Fellini¹⁹: è uno dei tanti esempi da cui riflettere sull'autorialità e l'attribuzione autoriale di queste scritture. Ad ogni modo, la radioscena è certamente uno dei più complessi e intricati esempi di quella comicità assurda del “Marc'Aurelio”, spiegandosi infatti in un discorso sofisticato e sempre più surreale tra un giovanotto a passeggio lungo una strada romana e un eccentrico signore in Blu. Tentare di riassumerne fedelmente la trama ne chiarisce i paradossi.

Un signore vestito di blu corre per strada e salva la vita a un giovanotto, chiede in cambio qualche lira. Il giovanotto tuttavia protesta, non c'erano macchine in strada e il signore aveva perciò fatto un gesto inutile. Il signore ribatte tuttavia di non aver salvato il giovane dalle possibili automobili: ma dall'acqua. Il giovanotto non comprende. Il signore spiega: la strada avrebbe potuto essere allagata per un'eventuale pioggia intensa ed ecco che quindi, se la strada fosse stata allagata, il gesto del signore in blu lo avrebbe salvato dall'annegamento. Il ragionamento è assurdo ma il giovane ne segue paradossalmente il senso, chiarisce infatti che l'intervento del signore sarebbe stato comunque inutile poiché è capace di nuotare. Il signore in blu cerca allora di convincere il giovane che tuttavia, poiché è ora di pranzo, il giovane a stomaco pieno sarebbe comunque potuto annegare per indigestione. Il giovane ribatte ancora di non aver pranzato. Il complesso battibecco si espande in un gioco di frenetici sofismi e periodi ipotetici: la scrittura radiofonica, altrettanto freneticamente, risulta una travolgente follia. Alla fine il signore, che non ha ottenuto la carità del ragazzo, termina il dialogo senza commenti e si mette indifferente a vendere cravatte²⁰.

Anche *Follia* è una delle radioscritture presenti all'interno del programma “Umoristi al microfono”, stavolta l'autore è il solo Fellini²¹. Nella seconda puntata dell'iniziativa di Radio

¹⁹ Nel primo caso la messa in onda non è specificata in “Radiocorriere” trattandosi probabilmente di una radioscena per le trasmissioni delle forze armate raramente annunciate in dettaglio sulle pagine del settimanale: tuttavia il visto di censura Siae riportato dal copione risale al 9 marzo 1942, quindi si suppone la radioscena sia di qualche mese precedente. Nel secondo caso, la riscrittura per “Umoristi al microfono” il file della sceneggiatura dell'intera puntata presenta un appunto, probabilmente una richiesta di solerzia per il censore “Dev'essere trasmessa il 16-09 -1942”.

²⁰ Il paragone apparirà azzardato o poco aderente al presente studio, ma sarebbe interessante approfondire il legame tra la redazione del “Marc'Aurelio” e la squadra di sceneggiatura dietro al capolavoro diretto da Mario Monicelli *Amici miei* (1975) che appare – senza ironia – coronamento cinematografico di tale surrealismo comico.

²¹ *Follia* è all'interno della puntata “Umoristi al microfono n. 8” in onda il 23 settembre 1942.

Città del Capo dedicata nel 2005 alle radioscritture felliniane²², Paquito del Bosco ne menzionava la trama: “faceva parte di una di queste trasmissioni per i combattenti, una radio a onde corte per i militari al fronte - che fosse quello russo o quello africano. Si trasmettevano di notte queste storie [...] in *Follia* c’è la storia due fidanzatini che nella notte di nozze cominciano a smontarsi l’uno di fronte all’altra con una serie di effetti sonori, di tonfi e di ‘clac’ delle loro parti che cadono”²³. I protagonisti, nonché unici personaggi della radioscena, sono infatti due sposini in viaggio di nozze. Il loro idillio è però messo alla prova dall’umore dello sposo, Roberto, che confessa triste alla sposa Mirella di avere un segreto: ha un occhio di vetro e teme che la sposa lo rifiuterà. Inaspettatamente, a tale confessione Mirella reagisce con entusiasmo: anche lei ha un occhio di vetro! Ma Roberto si rabbuia di nuovo: ha anche un braccio di legno e questo per la sposa potrebbe essere troppo. Di nuovo, la sposa ne è felice, anche lei ha un braccio di legno, per dimostrarlo se lo stacca con tonfo onomatopeico: “Sposina: (quasi gridando) Robertoooo! – Sposino: Dimmi! - Sposina: Anche io ho un braccio di legno! Guarda! Op la! (Rumore) – Sposino: (felicissimo) Oh, meraviglia! Sublimità del nostro amore! Qui! Qui tra le mie braccia! Siamo fatti l’uno per l’altra! Amore mio!”²⁴. E le confessioni continuano: Roberto ha una gamba di legno, ma anche Mirella – suoni onomatopeici dimostrativi – e così via. L’incedere delle confessioni crea un meccanismo di smontamento frenetico, quasi robotico: anche l’altro occhio è per entrambi di vetro, così come bocca e naso sono finti e la testa è di cartone. I due si smontano insieme e ad ogni svelamento confermano il loro amore: sono burattini, poi pezzi di carta, addirittura la loro confessione finale è quella di essere entrambi due gatti. La radioscena termina con gli sposi che iniziano a miagolare e – questa la grande meta-ironia del programma – l’intervento del presentatore è perciò chiamato a frenare l’eccentrica fantasia di Fellini:

MARC’AURELIO: Basta, basta! È finito! Finisce qui! Fortunatamente! Federico voleva seguitare, difatti poco dopo il gatto ricominciava. ‘Oggi è un bel giorno, un giorno tanto atteso...’ e riprendeva a dire che anche come gatto aveva un occhio di vetro ecc...ecc... Fino al punto in cui i due gatti sposini si confessavano a vicenda di essere topi...

Ma la pazienza umana ha un limite! Tanto più che anche i topi avrebbero potuto riprendere da capo. [...] Basta! Non parliamone più! Vi siete un pochino ripresi? Bravi! Cercate di

²² Cfr. Introduzione.

²³ P. Del Bosco in “Fellini alla radio”, Radio Città del Capo, puntata 2 *Ometto allo specchio e Il cerino*, 2005. In [radiodrammi.it https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/](https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/) (ultimo ascolto aprile 2026).

²⁴ F. Fellini *Follia* in “Umoristi al Microfono – Marc’Aurelio puntata n. 8”, conservato presso il Fondo Zurlo dell’archivio Centrale di Stato Roma. 23 settembre 1942. P. 31.

dimenticare figlioli! Dimenticate! Federico promette di non farlo più! E allora coraggio: andiamo avanti...²⁵

La radioscena si trasforma perciò in una metamorfosi kafkiana – autore che per altro il giovane Fellini scopriva proprio in quegli anni²⁶ – una danza macabra scandita dai vari “oplà” e dai suoni onomatopeici: un esperimento di rumoristica radiofonica e follia. Aldilà di Kafka, vi si potrebbe rintracciare anche l’elastico e duttile personaggio di Bilbolbul del “Corriere dei piccoli”²⁷ o il collodiano Pinocchio: tutti riferimenti cari a Fellini e più volte da lui omaggiati. *Follia* involontariamente anticipa il carillon della scena di chiusura de *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) nella danza tra Casanova e la sua bambola meccanica, finale idillio d’amore del protagonista veneziano.

Riportando la scrittura radiofonica alla sua contemporaneità, attraverso l’intervento autoironico del “Marc’Aurelio” – qui personaggio e presentatore -, è interessante inoltre notare quanto la personalità di Federico Fellini risulti al tempo affermata anche tra gli ascoltatori radiofonici. Il desiderio di autoaffermazione del riminese, rilevato nell’istrionismo delle sue prime scritture al “420” e al “Marc’Aurelio”, sembra infatti in questa fase attutito²⁸. Il motivo è dato tanto dalla maturità che dall’effettivo aumento di popolarità presso la sua nicchia di lettori e ascoltatori. Dopotutto, contemporaneamente egli scriveva per la radio le prime avventure degli sposi Cico e Pallina di cui i coevi hanno spesso attestato l’effettivo successo²⁹. Si noti in ultimo che in queste scritture per il programma “Umoristi alla radio”, Fellini è appellato sempre e solo per nome al contrario di molti dei suoi colleghi appellati per cognome.

Analisi

3.1.3 L’Avventura di Pisolo

L’avventura di Pisolo è la prima scrittura radiofonica di Ruggero Maccari e Federico Fellini. La radiorivista rientra in un’iniziativa pubblicitaria per la marca dolciaria Elah che, sulla scia dei successi delle sponsorizzazioni Buitoni-Perugina, organizza una trasmissione di sette

²⁵ Ivi p. 35.

²⁶ Confronta il racconto riportato da Kezich in *Federico* p. 40: secondo cui Fellini aveva scoperto Kafka, autore proibito nell’Italia fascista, grazie all’intervento di Marcello Marchesi che aveva portato il libro tradotto in italiano alla redazione del “Marc’Aurelio”.

²⁷ Sul personaggio fumettistico confronta l’interessante saggio di Matteo Stefanelli *Bilbobul, il primo performer grafico del fumetto italiano* in Laura Scarpa (a cura di) *Le storie nere del “Corriere dei Piccoli”*, Roma, Comicout, 2021, pp. 13-24. Il personaggio di Bilbobaul, apparso sul settimanale tra il 1908 e il 1933 era infatti in grado di allungarsi, smontarsi, trasfigurarsi.

²⁸ Come si è già avuto modo di trattare nel capitolo 2.

²⁹ Confronta il paragrafo dedicato alle avventure dei due sposi radiofonici nella terza parte del capitolo 3.

puntate sul tema del film *Le avventure dei sette nani* allo scopo di lanciare la nuova caramella dedicata: il *Bonbon Biancaneve*.

È il 1940 e il cartone animato di Walt Disney *Snow White and the Seven Dwarfs* del 1937 è arrivato in Italia da due anni, nel 1938. *L'avventura di Pisolo* rientra quindi in una delle tante iniziative che l'Eiar dedicava ai bambini e contemporaneamente rientra nelle accorte campagne di marketing che l'industria indirizzava alla radio.

Fellini aveva visto *Biancaneve e i sette nani* al cinema, quando era uscito in Italia nel 1938 e ne era rimasto tanto impressionato da dedicarvi nel 1987 uno speciale Tg1 curato da Vincenzo Mollica per i cinquant'anni del cartone³⁰. Nello speciale del Tg1 il riminese non menziona la sua prima scrittura radiofonica, ma d'altra parte, della radio, Fellini non parlava quasi mai. Eppure, la scrittura radiofonica è un prezioso documento dell'immaginario fanciullesco e grottesco di Fellini, sempre presente nel suo cinema ma forse non altrettanto esplicito. Pure, essa appare un'ulteriore testimonianza dell'esercizio di Ruggero Maccari nel linguaggio del comico prima di approdare alla scrittura per il cinema.

L'avventura di Pisolo e l'iniziativa Elah è stata riscoperta dall'archivista Rai Paquito del Bosco che ha trovato il copione negli archivi della Siae. L'attività è segnalata anche in "Radiocorriere" dove il *Bonbon Biancaneve* è pubblicizzato in un trafiletto della pagina di messa in onda. Ogni settimana la puntata avrebbe dovuto essere dedicata a un nano differente ma con buona probabilità le cose non andarono come previsto. Le prime puntate de "L'avventura dei sette nani" infatti, risultano firmate da Lucio Ridenti, attore teatrale, drammaturgo e direttore del bisettimanale "Il Dramma". Il profilo di Ridenti non sembra quello più adatto a scrivere delle radioriviste pubblicitarie per bambini e forse è per questo che, secondo Del Bosco, la campagna non riscuote il successo sperato. Forse il nome di Ridenti era stato un errore fin dall'inizio, tanto che dopo le prime puntate esso non è più attestato. La scrittura delle radioriviste Elah passa agli esordienti "Federico e Mac". Non si hanno per giunta notizie riguardo a un eventuale rapporto diretto tra Ridenti e il duo Fellini-Maccari, il primo per altro operante presso l'Eiar di Torino, i secondi a Roma. Anche il fondo Lucio Ridenti del Teatro stabile di Torino non contiene alcun copione dell'iniziativa.

Fellini e Maccari scrivono per il "Marc'Aurelio" ormai da circa un anno e per soldi e per prospettive di carriera avranno preso volentieri parte all'iniziativa. Così nel procedere delle settimane di trasmissione il nome di Lucio Ridenti è sostituito da quello di Federico e Mac. Ciò

³⁰ Lo speciale non è attualmente non disponibile online nei canali Rai è tuttavia consultabile presso l'Archivio multimediale Rai.

che il settimanale radiofonico non attesta è l'effettivo titolo, *L'avventura di Pisolo*, confusa probabilmente in *L'avventura di Gongolo*, annunciata di fatti il 17 aprile 1940, la stessa data riportata dal copione di Fellini e Maccari³¹.

Di qualsiasi nano si tratti, *L'avventura di Pisolo* è attualmente l'unico dattiloscritto ritrovato per l'iniziativa di "Le avventure dei Sette Nani": sia da parte di Ridenti che di Fellini e Maccari non sono emersi altri dattiloscritti e ciò fa intuire che l'iniziativa sia stata interrotta dopo le prime puntate.

Per questa scrittura pubblicitaria Federico Fellini e Ruggero Maccari si adattano perfettamente allo stile delle radioriviste di Nizza e Morbelli. Una breve e semplice trama, dialoghi serrati e alternanza di canzoni sceneggiate ispirate a brani di successo e riscritte sul tema della narrazione.

Senza fare un bel niente
I sette nani son stati fino qua
Ma ogni nano, al presente,
Un'avventura a turno vivere dovrà
[...] Chi sarà il nano che vivrà
Quest'avventura qua
E si meriterà La caramella Elah...³²

Il brano introduttivo, come specificato da copione, ricalca la canzonetta *Mustafà* scritta da Gino Filippini e – si sottolinea – Riccardo Morbelli: interpreti del brano originale sono Gilberto Mazzi con il Trio Lescano.

La puntata è quindi dedicata a Pisolo: il pigro nano, su una barca con i fratelli, decide di farsi calare su una scialuppa per schiacciare un pisolino cullato dalle onde. Una tempesta tuttavia disperde la scialuppa e il nano naufragando al largo si trova di fronte a tre sirene che, come da copione, dovrebbero ricordare il Trio Lescano. Chiede loro indicazioni per ritrovare la sua strada per mare:

Pisolo: - E ditemi un po' qui dove siamo?
II^ Sirena -Siamo nella corrente Luigi Rossi!-
Pisolo: - La corrente Luigi Rossi? -
3^ sirena - Sì, anche qui in mezzo al mare le correnti hanno un nome, come le vie della città...-

³¹ Cfr. "Radiocorriere" n. 16, 14-20 aprile 1940, p. 26.

³² F. Fellini, R. Maccari, *L'avventura di Pisolo*, 17 aprile 1940, Archivio SIAE Dor Lirica, p. 2.

Pisolo: (sbadigliando) -Uaaaaa, questa è bella! E ditemi care ragazze non c'è mica una isoletta da queste parti dove si possa schiacciare un sonnellino in pace?³³

Così il nano va, segue le indicazioni delle sirene e prende una balena/autobus per raggiungere la radura raccomandatagli per il riposo. Si trova però inconsapevolmente ad occupare senza permesso il terreno di una tribù cannibale. Da copione: “NEGRO – Dalle ad indendere duo zio! Tu violado sagro suolo di Dio nosdro Bula-bula-bula- [...] -Ed ora giusta punizione! Sarai mangiado quesda sera!”³⁴. La radiorivista non è priva di retorica razzista, imperante nella cultura di massa dell'Italia del tempo, soprattutto a seguito della Guerra coloniale d'Etiopia e della firma del Manifesto della razza. L'immagine della tribù africana come una comunità formata da selvaggi antropofagi ha ricorrenza martellante nelle forme della cultura massmediale: dai fumetti ai libri per bambini, fino alle vignette satiriche; dai Cinegiornali Luce alle scritture radiofoniche e nella produzione di musica leggera e nei film.

Imprigionato dai cannibali, Pisolo incontra anche un surreale ‘personaggio delle vignette’ uno di quelli appunto, che si trovavano frequentemente tra le pagine dei giornali umoristici, più che comuni nel “Marc’Aurelio”. I due stanno per essere gettati nel calderone bollente quando vengono loro in soccorso i fratelli di Pisolo insieme a Biancaneve. Quest’ultima fa assaggiare al capo della tribù il Bonbon Elah e la caramella convince il cannibale a liberare i prigionieri in cambio di dolci. La radiorivista si conclude in un girotondo di nanetti, Biancaneve e aborigeni entusiasti nel cantare in coro un inno alla dolcezza della caramella Elah sulla riscrittura della canzone *Viola del Pensiero* scritta dal duo compositore e paroliere Vittorio Mascheroni e ‘Marf’, Mario Bonavita.

3.1.4 Il personaggio delle vignette va in radio

L’innovazione più interessante della radiorivista, anche rispetto alle scritture di Nizza e Morbelli, è certamente nel bagaglio di ispirazione vignettistica da cui essa attinge.

Di fatti il riferimento al cartone animato dell’iniziativa pubblicitaria non è innovativo: si consideri che già nel 1938 era stata trasmessa una precedente saga radiofonica dedicata al cartone animato di Biancaneve. La saga consisteva in quattro puntate intitolate *Biancaneve e i Sette nani*, promosse dalla ditta Richard-Ginori, azienda di ceramiche e stoviglie che in occasione dell’uscita del film di animazione aveva infatti prodotto un servizio di stoviglie a tema. Questa prima saga radiofonica del 1938 era stata sceneggiata ancora una volta da Angelo

³³ Ivi p. 8.

³⁴ Ivi p. 10.

Nizza e Riccardo Morbelli³⁵, ma aveva un tono più narrativo e fiabesco di quella del 1940. Nizza e Morbelli erano stati chiamati per la promozione del film ancor prima di vederlo e si erano perciò ispirati alla fiaba dei fratelli Grimm, un linguaggio insomma molto più tradizionale di quello di Fellini e Maccari.

Fellini e Maccari, invece, sembravano prevalentemente ispirati dall'immaginario vignettistico, non solo della satira, ma anche dal mondo fantastico del "Corriere dei Piccoli". Nelle avventure dei personaggi Bibì, Bobò e Capitan Cocoricò - molto amati da Fellini³⁶ - vi è ad esempio una tavola risalente al 1935 che raffigura i personaggi fumettistici salire sul dorso di una balena e utilizzarla come fosse un traghetto, proprio come ne *L'avventura di Pisolo*³⁷.

Ma ciò che distingue veramente lo stile della radiorivista di Fellini e Maccari è l'elemento surreale ripreso, non dal cartone animato, dalla fiaba o dal fumetto, ma proprio dal "Marc'Aurelio. Rispetto all'esempio precedente di Nizza e Morbelli, infatti, la radiorivista del 1940 risulta più eccentrica, con battute più rapide e ritmate. I dialoghi peculiari richiedevano forse una pregressa abitudine a tale linguaggio, esercitato nella lettura di riviste umoristiche e quindi, forse, non veramente adatto ai bambini. Si pensi al riferimento esplicito alla serie di vignette intitolate *Tra i cannibali*, ma soprattutto all'improbabile – e per questo geniale – "Personaggio delle vignette satiriche".

L'avventura di Pisolo è infatti la scrittura radiofonica di Fellini e Maccari, tra quelle studiate finora, che in modo più esplicito lega il lavoro al *Marc'Aurelio* al loro contributo radiofonico, poiché ci offre un'ironica veduta della redazione del giornale. Il legame al fumetto e alla vignetta non è infatti solo nello stile e nella trama ingenua e surreale in cui il nano incorre, ma è personificato attraverso tale "Personaggio delle vignette" che Pisolo incontra proprio quando sta per essere bollito dai cannibali.

PISOLO: Che ore sono?

VOCE DEL PERSONAGGIO DELLE VIGNETTE: I venticinque minuti!

PISOLO: I venticinque minuti di che cosa?

PERSONAGGIO VIGNETTE: E che ne so? Nel mio orologio c'è una sola lancetta! Ih ih ih (ride poco) (poi arrabbiato). Non ne posso più!

PISOLO: Ma voi chi siete?

³⁵ R. Berlini, *La canzone invisibile. La radio di Riccardo Morbelli e il Trio Lescano 1933-1943*, Anthology Digital Publishing, [in corso di pubblicazione]. Si ringrazia a tal proposito Roberto Berlini e Gabrio Maria Morbelli, nipote di Riccardo per averci fornito i materiali archivistici relativi all'iniziativa.

³⁶ Dichiarazione di stima di Fellini per il personaggio di Capitan Cocoricò rilasciata dal regista a Vincenzo Mollica in V. Mollica *Federico Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000 p. 54.

³⁷ Il "Corriere dei Piccoli" n. 22, maggio 1935.

PERSONAGGIO VIGNETTE: Chi sono? Sono il personaggio delle vignette umoristiche! Di quelle che hanno per titolo ‘Tra i cannibali!’ Roba da chiodi! Io corro il rischio di essere mangiato da un momento all’altro però devo pure fare lo spiritoso! Accidenti al mio mestieraccio!

PISOLO: Ma è molto tempo che siete in questa capanna?

PERSONAGGIO VIGNETTE: Quando sono venuto qua non parlavo!

PISOLO: Eravate in fasce? Piccolo piccolo?

PERSONAGGIO VIGNETTE: Macchè! Avevo un abbassamento di voce! Ih, ih ih

(ride poi arrabbiato) Non ne posso più! Scusate ma non è colpa mia se dico delle freddure!³⁸

Il personaggio risulta inedito per la prosa radiofonica poiché stabilisce comunicazione diretta tra editoria e radio – si ricorderà che tale scrittura precede di un paio d’anni il programma “Umoristi al microfono”. Questo permette agli ascoltatori di immedesimarsi in coloro che disegnavano, pensavano e scrivevano le vignette umoristiche che tanto apportavano successo alla satira di costume del tempo. D’altra parte, il personaggio dà voce a quelle macchiette che erano raffigurate tra le pagine dei periodici e che erano solitamente interpretate solo dalla voce - reale o mentale - dei loro lettori. Nell’ultimo film di Ettore Scola *Che strano chiamarsi Federico* (2013) è ben descritto il modus operandi degli umoristi: le vignette e le battute venivano sottoposte al vaglio della redazione riunita, provate e incastrate finché convincenti. Raramente l’autore della didascalia coincideva con l’autore della vignetta e la satira era un lavoro collettivo.

Così, cercare la battuta più calzante all’immagine, era per la redazione un impegno di fondamentale importanza che nel corso delle lunghe riunioni poteva divenire un’ossessione da cui, come per il personaggio delle vignette, non ci si riusciva a liberare. L’ossessione di crear battute è ben chiara in un’intervista riportata nel documentario *L’imperatore di carta* (2015) nella quale Fellini ricorda i tempi della redazione al *Marc’Aurelio*:

Il favoloso Giggione, l’usciera del *Marc’Aurelio* aveva anche quello [il compito] di fare da cavia per le battute durante le riunioni. Quando c’era qualche incertezza su una battuta, su una proposta di vignetta che riscuoteva una certa perplessità, veniva chiamato Giggione. De Bellis lo chiamava e gli apriva la porta. Lui metteva la testa dentro e veniva interpellato rudemente

³⁸ F. Fellini, R. Maccari *L’avventura di Pisolo* p. 11.

dal direttore che gli leggeva, con questa voce un po' rauca, la vignetta e poi lo fissava e diceva: "fa ridere o no?"³⁹

3.1.5 Il canzoniere di *L'avventura di Pisolo*

Si menzionano in questa sede i riferimenti musicali tratti dalla canzone leggera che si ritrovano in *L'avventura di Pisolo*. È bene infatti addentrarsi nei dettagli della radiorivista per comprendere cosa si intendesse per 'canzoni sceneggiate' e come tale genere radiofonico si giovasse di esse.

Tutti i testi della scrittura di Fellini e Maccari sono infatti riscritture di brani di musica leggera di successo in quegli anni. A partire da *Mustafà* il fox-trot di Filippini e Morbelli, canzonetta sulla gioia di un sultano, "un nobile pascià" che può trascorrere serenamente la sua vita su un "sofà".

Senza fare un bel niente,
passa la vita in ozio il grande Mustafà,
Dice placidamente:
-Oh, come è bello far la vita del pascià
Mustafà,
il nobile pascià
placidamente sta
disteso sul sofà
e, con solennità,
intanto fa:
Lalalalalalalalala⁴⁰

Il 'lalalala' del ritornello è agevolmente adeguato nella radiorivista con l'assonanza al marchio pubblicitario.

Chi sarà
Il nano che vivrà
Quest'avventura qua
E si meriterà
Le caramelle Elah

³⁹ Francesca Reggiani, Fabiana De Bellis *L'imperatore di carta*, 2015. Si ringrazia Fabiana De Bellis per aver dato la possibilità di guardare il documentario.

⁴⁰ In *Il canzoniere della radio, raccolta di canzoni di successo*, marzo 1940, fascicolo 2, Foligno, Edizioni Campi, p. 19.

Chi mai sarà
Elah la la la la la la la ⁴¹

Probabilmente la riscrittura di questo primo testo aveva il ruolo di sigla di apertura per ogni episodio della saga pubblicitaria e potrebbe perciò non essere stato scritto da Fellini e Maccari. Nella canzonetta *In bicicletta* di Alvise Natili e Ermenegildo Rusconi - cantata da Maria Pia Arcangeli e Odoardo Spadaro – la bicicletta si trasforma invece nella barchetta dove si trovano i sette nani. In *In bicicletta*:

O come è bello passeggiar con la Ninetta
In bicicletta,
in bicicletta,
la ruota gira dolcemente senza fretta
e la maschietta
è il mio tesoro⁴²

In *L'avventura di Pisolo*:

O come bello navigare senza fretta
sulla barchetta
sulla barchetta
Abbiam per questo abbandonato la casetta
ed in barchetta
salpiano il mar⁴³ (*L'avventura di Pisolo*).

Altre riscritture proposte dal copione sono *Mailù* di Nisa e Gino Redi, che si trasforma in “Dormir – sopra un letto di piume d’or”⁴⁴ anziché “Mailù sotto il cielo di Singapor”⁴⁵. *C’è una barchetta* di Ceppi-Farina-Marini, cantata dal Trio Lescano, diviene “C’è una scialuppa”⁴⁶; *Caramba - io songo spagnolo* di Rastelli, Panzeri, Kramer diventa “Carramba – io songo selvaggio”⁴⁷ cantata dal capo della tribù cannibale e, in ultimo, *Vorrei volare* di Parr-Davies e

⁴¹ F. Fellini, R. Maccari *L'avventura di Pisolo* p. 1.

⁴² In *Il canzoniere della radio, raccolta di canzoni di successo*, gennaio 1940, fascicolo 1, Foligno, Edizioni Campi, p. 12.

⁴³ F. Fellini, R. Maccari *L'avventura di Pisolo* p. 2.

⁴⁴ Ivi p. 4.

⁴⁵ In *Il canzoniere della radio, raccolta di canzoni di successo*, gennaio 1940, fascicolo 1, Foligno, Edizioni Campi, p. 15.

⁴⁶ F. Fellini, R. Maccari *L'avventura di Pisolo* p. 7.

⁴⁷ Ivi p. 13.

Temanzaga, diventa “vorrei campare”⁴⁸ nel momento in cui Pisolo sta per essere bollito. Si suppone che per la creatività di Fellini e Maccari riadattare tali canzoni sulla trama della rivista radiofonica sarà stata un’attività piuttosto semplice, un gioco.

3.1.6. *Città del mondo – Roma*

Città del mondo, puntata dedicata a Roma è la terza scrittura radiofonica di Federico Fellini e Ruggero Maccari. Il copione, non reperito presso il reparto Dor Lirica della Siae è tuttavia conservato presso il Fondo Zurlo dell’Archivio Centrale di Stato. Consiste in una sceneggiatura di 26 pagine che non presenta alcun appunto di censura.

La puntata è segnalata su “Radiocorriere” in onda il 25 luglio 1940 in orario pomeridiano, alle ore 14.15, con il titolo variato in “*Città di tutto il mondo. Impressioni di viaggio di Fellini e Maccari*”⁴⁹. L’orario è insolito, quasi tutte le successive scritture radiofoniche del duo saranno trasmesse nella programmazione serale. Tuttavia, a poche righe dalla segnalazione del programma, “Radiocorriere” riporta un tagliandino pubblicitario: “Tutti i giorni alle ore 12,54 e 13,50 le stazioni dell’EIAR trasmettono notizie ed informazioni riguardanti il turismo, la villeggiatura e l’industria alberghiera”⁵⁰. Ci si chiede se per la vicinanza oraria alle notizie turistiche e per i contenuti della scrittura, esse non siano collegate. Difatti l’intento della radioscena è quello di trasportare l’ascoltatore, come fosse un turista, in un ironico viaggio per la Città eterna: uno scopo di per sé già piuttosto avanguardistico per la radio italiana degli anni Quaranta, in cui i documentari parodistici non sono un genere frequente, al contrario invece della prassi marcaureliana di parodiare le radiocronache sportive⁵¹.

Il tono parodistico e l’intento della scrittura sono chiaramente svelati nelle prime righe che si aprono in una canzone parodiata sulla falsariga di *Passeggiando per Milano*, brano cantato da Daniele Serra e scritto da Mascheroni e Marf.

Un bravissimo inviato
per il mondo abbiam mandato
allo scopo ben preciso di narrar

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cfr. “Radiocorriere” n. 30 dal 21 al 27 luglio 1940, p. 25. La stessa data del 25 luglio è quella del visto di Censura riportato presso la sceneggiatura all’Archivio di Stato. Presso l’archivio di Stato il copione è tuttavia segnalato con titolo *Città del mondo*.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Si rimanda ancora alla rubrica E.U.A.R. Cfr. cap. 2.

ciò che vede, ciò che sente,
i costumi della gente
nelle più grandi città!⁵²

L'esordio cantato annovera immediatamente la scrittura nel genere della radiorivista. Tullio Kezich, pur riportando la data di censura al 29 luglio anziché al 25, ne segnalava l'interesse in vista della carriera cinematografica di Fellini: "In questo copioncino goliardico, opera di due ventenni, si ritrovano situazioni e temi che saranno cari al Fellini maturo da *La dolce vita* al *Satyricon a Roma*"⁵³. E di fatti si vuole riportare un'analisi più approfondita del copione in vista della cinematografia felliniana, ma anche – e soprattutto – del dialogo di tale radioscrittura con i temi della comicità del "Marc'Aurelio" in cui è individuabile anche la penna di Maccari.

Si sente il rumore di un tasto telegrafico:

Rumore di tasto: – Tu, tu, tu, tu, tu!

Poi una voce di donna.

Annunciatrice romana: - Attenzione; attenzione! Ci colleghiamo col nostro inviato speciale a Roma! [...]

Inviato speciale: Salute a tutti amici ascoltatori. Sono arrivato in questo momento alla stazione di Termini. Il viaggio è stato ottimo! Vicino a me è un correre continuo di persone. [...] Volete sentire

il caratteristico brusio delle stazioni? Prego, ascoltate...⁵⁴

E difatti, come anticipato nella citazione di Kezich, sin da queste prime righe la scena acustica del caos romano – resa grazie alle dettagliate indicazioni di rumoristica – ci immerge in suggestioni cinematografiche felliniane successive.

Leggendo la sceneggiatura in comparazione alle prime inquadrature del film *Roma* (1972), infatti, l'ordine delle comparse della radioscena è tale a quello del film: venditori ambulanti di cuscini, giornali e vivande e poi – ancor più rilevanti – "allineati in doppia fila ci sono gli strilloni degli alberghi"⁵⁵. Sono quindi le stesse caotiche presenze che nel film del 1972 circonda l'attore Peter Gonzales nei panni dello pseudo autobiografico Federico Fellini. Allo stesso modo, anche Giulia Masina nei panni di Amelia Bonetti - la Ginger di *Ginger e*

⁵² F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 1., Conservato nel Fondo Leopoldo Zurlo di censura fascista presso l'Archivio Centrale di Stato.

⁵³ T. Kezich *Federico* p. 44.

⁵⁴ F. Fellini, R. Maccari *Ivi* pp. 2-3.

⁵⁵ *Ivi*. p. 3.

Fred (1986) – si troverà accolta nella capitale da venditori ambulanti, pubblicità e strilloni di hotel.

Così la creatività alla base di queste prime pagine della radioscena del 1940 è indistinguibilmente quella di Fellini. L'accoglienza romana alla stazione Termini è descritta, nel corso della sua carriera, con invariato ordine: si tratta di una simbolica ricostruzione di sensazioni più che di una semplice memoria autobiografica.

In *Roma* “la città gotica e labirintica diventa il simbolo dell'Italia disorientata degli anni Settanta”⁵⁶, ancor più distopica e lugubre apparirà la Roma di *Ginger e Fred*, tuttavia in questa semplice radioscrittura degli anni Quaranta l'ascoltatore viene immerso in una città sì caotica e chiassosa, ma allegra e vitale. Ne danno conferma le descrizioni atmosferiche del tour radiofonico: “La giornata è magnifica! Stiamo arrivando a piazza Esedra. La fontana getta le spume candide verso il cielo azzurro!”⁵⁷.

Negli anni la visione romana è perciò descritta da Fellini con le medesime panoramiche, ma essa appare nel corso della sua carriera sempre più disorientante, filtrata da una memoria via via più malinconica e inquieta. Ma la visione felliniana della capitale non è tuttavia fuori dal tempo – reale o percepito dal regista – ma anzi risponde ai suoi cambiamenti: il protagonista di *Roma* è immerso nel cinema rappresentato dal cartellone gigante in cui sono raffigurati i volti di Vittorio De Sica e Assia Noris in *Grandi Magazzini*; Ginger è invece sopraffatta dagli schermi televisivi, tanto invisibili a Fellini, e quindi distopici. Coerente alla realtà del periodo, invece, l'ascoltatore del 1940 si troverà di fronte alla rivista satirica: tra i giornali venduti alla stazione risulterebbe perciò verosimile immaginarsi il “Marc'Aurelio” poiché è con la sua tipica comicità che procede la scrittura radiofonica.

Voce: Elena. Rossi di anni 27, alta slanciata, bella presenza, sentimenti elevatissimi!

(Le voci cessano)

Inviato speciale - Sorpreso da quest'ultimo grido mi avvicino allo strillone! Hei dite strillone, ma che nome strano ha il vostro albergo?!

Voce dell'ultimo strillone: Ah ma non si tratta mica di un albergo (ride) Checchè! Si tratta di mia figlia! Siccome mi sono scocciato di tenerla in casa e non ne posso più, vengo qui alla

⁵⁶ A. Minuz *Fellini, Roma*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020 p. 99. Si rimanda sempre a Minuz per l'exkursus sulle tinte claustrofobiche e violente del film *Roma*, e le corrispondenze visive tra il film e le ispirazioni vignettistiche e pittoriche da cui trae riferimento, pp. 99-106.

⁵⁷ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 6.

stazione e grido forte il suo nome...può sempre capitare che qualcuno si interessi e se la sposi. Anno scorso ne ho sposata un'altra a un viaggiatore di commercio!⁵⁸

Uno sketch, questo, più che diffuso tra le vignette e le battute della testata satirica, probabilmente anche negli spettacoli di varietà e poi riportato anche alla radio. Seguono poi altre battute di ispirazione marcaureliana⁵⁹.

Sorge poi un nuovo parallelismo con film del 1972: dove il protagonista scorge i monumenti e le viste di Roma a bordo di un tram, l'inviato speciale Eiar sale invece a bordo di un torpedone. Nella radioscena le principali attrazioni della capitale sono così rapidamente elencate attraverso le note della versione parodiata di *Sulla carrozzella* di Riccardo Morbelli e Filippini per l'interpretazione di Odoardo Spadaro: "Come è delizioso andar/ sopra il torpedone / sopra il torpedone, tra una spinta e uno scossone"⁶⁰.

Il torpedone indugia poi, per la prima volta nella carriera felliniana, su Via Veneto: "E questa magnifica via che stiamo percorrendo, signore e signori, si chiama Via Veneto! La via aristocratica... guardate la bellezza di quegli alberi... l'eleganza del caffè. Questa, signore e signori, è la via del gagà e delle gagarelle..."⁶¹. Kezich nella biografia di Fellini segnalava giustamente la rilevanza di tale menzione, eppure, è proprio in questa parte che sembrerebbe maggiormente rintracciabile il contributo di Ruggero Maccari – come forse un po' per tutti gli inserti vignettistici all'interno della radioscrittura. Infatti, la guida turistica di Roma indugia sul profilo di un gagà che, come fosse un'attrazione dello zoo, è descritto ironicamente ai turisti:

Ecco, vedete quel giovinotto laggiù, quello coi calzoncini chiari, i capelli a ricciolini, la cravatta gialla?... Quello è un classico gagà... [...] All'età di tredici anni in seguito alla caduta per le scale (1928) disse le prime parole in lingua americana. Rimbecillimento completo nel 1938 in

⁵⁸ F. Fellini, R. Maccari Ivi pp. 2-3. In questo la tipica vignetta riportata alla radio appare una strategia comica in linea con il precedente "Personaggio delle vignette satiriche" de *L'avventura di Pisolo*. Si ricorda che questi esempi, probabilmente non esclusivi della scrittura radiofonica di Fellini e Maccari, precedono tuttavia di due anni l'esplicito legame radio-rivista satirica di "Umoristi al Microfono" del 1942, cfr. cap. 2.

⁵⁹ Si riporta in nota un ulteriore esempio che sembra ricalcare lo stile degli stessi Fellini e Maccari tra le pagine della testata romana. "Si dice Roma caput mundi". Giusto e vero, però per mantenere le esatte proporzioni si dovrebbe dire 'Milano braccio sinistro del mondo, Napoli spalla del mondo, Firenze gamba del mondo e Poggio Fiorito che è il paese dove è nato mio padre, pedicello del mondo". Da F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p.5. La battuta in particolare ci sembra accostabile al tono lapidario di Maccari nelle sue battute della rubrica collettiva "Compito in classe" o nella personale "Secondo me" di cui si è trattato al cap. n. 2.

⁶⁰ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 6.

⁶¹ Ivi p. 9

seguito alla sospensione dei film americani. Quasi innocuo vive per lo più in branchi, si ciba di aperitivi che sbafa e di succhi di pomodoro...⁶².

Così è in questa descrizione ironica e un po' infastidita che è riscontrabile il *Lucianone* che Maccari ogni settimana raccontava al tempo sulle pagine del "Marc'Aurelio". Lucianone, il gagà che sogna Cinecittà. Altrettanto illuso, vacuo e vanesio il gagà di *Città del mondo* intervistato dal radiocronista interviene con tali parole: "pevò non chiamatemi tuttoboccoli...I miei son vicciolini...non boccoli"⁶³. Nella versione prosaica del *Lucianone* di Maccari: "Certo miei cari che essere belli è un grande inconveniente. Ti guardan tutti come se non avessero mai veduto una persona bella"⁶⁴.

Proseguendo il giro sul torpedone, sulla strada per il Colosseo la radioscena mostra una prima improvvisa incursione nel passato. I personaggi di Nerone e Tigellino, infatti, senza preavviso, risaltano ai microfoni come fossero due passanti sotto al torpedone per poi disperdere le loro voci:

Inviato sp: Dopo aver dato la mia mancia alla simpatica guida romana, riprendo il microfono perché ci stiamo dirigendo rapidamente verso il Colosseo...

Nerone: Ave o popolo!

[...] È pronta l'orchestra?

Tigellino: Sì, Cesare!

Nerone: Bene! (ad alta voce) Popolo, prima che inizi lo spettacolo canterò una canzonetta da me stesso composta! È obbligatorio applaudire

[...]

(canta sul motivo del ritornello)

Carramba io songo Nerone

E suono la cetra ricurva!

Con la mia spada

Pur se sto in istrada

Ci sbudello e faccio "zì zì"⁶⁵.

⁶² Ivi p. 9.

⁶³ Ivi p. 10.

⁶⁴ R. Maccari *Lucianone*, «Marc'Aurelio», 6 aprile 1940, n. 26, p. 3.

⁶⁵ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* pp. 15-16.

Così Nerone si presenta alla sua folla sulle note di *Carramba io sono spagnolo!* interpretata da Gilberto Mazzi nel 1938, la stessa canzone già parodiata da Maccari e Fellini ne *L'avventura di Pisolo* per introdurre il capo della tribù cannibale⁶⁶.

L'entrata in scena dei parodistici personaggi antichi è intermezzata dalle informazioni turistiche dell'inviato radiofonico che presenta agli ascoltatori la magnificenza monumentale del Colosseo attraverso un excursus storico surreale e goffo: "Vorrei darvi altre notizie su questo importante monumento ma siccome sono di un'ignoranza spaventosa non le dò"⁶⁷ e si limita perciò a riaprire – stavolta palesandolo – il flashback sulla Roma antica e gli spettacoli dei suoi tempi.

Con la descrizione dello spettacolo antico Federico Fellini, sceneggiatore radiofonico con Ruggero Maccari, sperimenta per la prima volta la regia di una parata: alle orecchie degli ascoltatori sfilava infatti la folla degli antichi romani che nelle diverse categorie sociali si affollano al botteghino del Colosseo per assistere al grande spettacolo che l'imperatore ha istituito. Subito la parata romana e lo spettacolo antico divengono cinema e varietà:

Provate a pensare un momento, amici ascoltatori, ad una grande serata di gala. Il Colosseo illuminato da centinaia di torce appare ancora più grande e maestoso. Annota... Migliaia di persone vestite con tuniche di tutte le fogge fanno ressa davanti al botteghino... Le ampie gradinate sono gremite di folla. Nerone ha promesso uno spettacolo eccezionale... Gentiluomini, senatori, dame, ragazze del popolo affollano ogni ordine di posti... Brusio, colori, commenti, attesa...⁶⁸

Che lo spettacolo antico sia intrattenimento popolare moderno si palesa in vari modi. Anzitutto, il Nerone della radioscena è appartenente al mondo dello spettacolo più che a quello della storia: con il suo fanatismo istrionico, l'accompagnamento a personaggi quali Tigellino e Poppea, questo di Fellini e Maccari è in realtà il Nerone di Ettore Petrolini. Un Nerone nato nel varietà e portato poi al cinema nel 1930 da Alessandro Blasetti, quello che organizza uno spettacolo improvvisato per distrarre il popolo dalla decadenza romana, quello che

⁶⁶ Dove "Carramba io sono spagnolo" diveniva invece "Carramba io sono selvaggio", da F. Fellini, R. Maccari *L'avventura di Pisolo*, p. 13.

⁶⁷ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 19.

⁶⁸ *Ibidem*.

ironicamente, parodiando l'ignoranza del potere, dona al popolo "panem et(te) circenti"⁶⁹ storpiandone il motto originale⁷⁰.

Il legame tra lo spettacolo antico e lo spettacolo moderno è ulteriormente chiarito dalle indicazioni musicali della sceneggiatura: "Un brusio confuso sale di tono. Si sentono accordi di orchestra. Classico brusio che c'è in qualsiasi teatro prima dell'alzarsi del sipario"⁷¹. E il teatro è un teatro di varietà: dopotutto i leoni e i gladiatori e la "celebre Poppea"⁷² sono nient'altro che comici di rivista e i "dodici gladiatori, dodici"⁷³ – richiamo allo strillo tipico del varietà⁷⁴ - sono introdotti, su richiesta degli autori, da una "marcetta uguale a quella che si suona nei varietà quando c'è il numero degli acrobati"⁷⁵.

Trionfi e spettacoli di gladiatori trasformati in parate, galà: in Fellini anche in questa Roma radiofonica, come nella sua *Roma* cinematografica, il mondo del varietà fornisce la forma di spettacolo che meglio aderisce e sintetizza lo spirito della Capitale.

Il varietà dell'antichità romana è tuttavia, a sua volta, riportato alla satira cartacea: dei dodici gladiatori chiamati sul palco se ne presenta solamente uno, "gli altri undici, non sono potuti venire perché le loro mamme non vogliono che scherzino con le spade!"⁷⁶. Così l'unico gladiatore si vede costretto, solo, a dover intrattenere la folla e a ingraziarsi l'imperatore che minaccia il pollice in giù, la sua condannato a morte. "Ave Cesar, barzellaturo te salut"⁷⁷. Sudato, tremante, il gladiatore prova a risolvere la situazione raccontando barzellette: si tratta della medesima trovata comica con cui Federico Fellini, a inizio 1939, aveva fatto ingresso al "Marc'Aurelio" immaginandosi titubante a cercar di far ridere il direttore Vito De Bellis per accedere alla redazione del giornale⁷⁸. In questo la trovata, si potrà riconoscere, è quindi puramente felliniana. Per il gladiatore però lo stratagemma delle barzellette non funziona, è costretto a fuggire dal Colosseo e lo spettacolo è proseguito da Poppea che canta in un

⁶⁹ Alessandro Blasetti *Nerone*, 1930. Questa riportata è la battuta del film di Blasetti, tuttavia una sceneggiatura per il teatro conservata presso l'archivio Blasetti annovera la storpiatura ancor più palese in "panem et circentibus" anziché "panem et circensem". Archivio Blasetti, *Nerone* (copione) busta CP 01.

⁷⁰ Sulla trasposizione del Nerone petroliniano dal teatro al cinema cfr. Donatella Maria Giovanna Orecchia, Luca Mazzei *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines*. In "L'avventura" n. 1, 2018. Bologna, Il Mulino, pp. 63-88. Anche Luigi Fontanella *Ettore Petrolini: la parodia del potere ovvero il potere della parodia*, in "Italian Culture", anno 1998, n 16:2. DOI: 10.1179/itc.1998.16.2.83. pp. 83-98.

⁷¹ Ivi p. 20.

⁷² Ivi p. 24.

⁷³ Ivi p. 22. E già questa dicitura con la ripetizione ostentata del numero delle maestranze che stanno per entrare in scena era tipica dell'imbonitore di varietà, rinomato in particolare l'annuncio "12 gambe 12" che preannunciava l'ingresso delle ballerine, uno dei momenti più attesi dello spettacolo.

⁷⁴ Ivi p. 22.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ivi p. 23.

⁷⁸ Cfr. capitolo 2.

maccheronico latino il “Valzerum dell’organinus”, sulle note del *Valzer dell’organino* di Bixio e Cherubini:

Si muta motivus del vecchium organin
Potrebber un girum mutare il destin
Venibam,
non venibam?
Frosem accantum et nessunus lo sat!⁷⁹

Sia per il contesto radiofonico che per il suo stesso antiintellettualismo, Fellini neppure prova a rispolverare le reminiscenze del liceo⁸⁰. La radioscena si chiude ma lo spettacolo antico prosegue con l’ingresso di “24 leoni, 24”⁸¹.

Nell’ambientare un varietà al passato, seppur ingenuamente, Fellini sembra qui cogliere e anticipare con un’ottima sintesi alcune impressioni sullo spirito di Roma che approfondirà poi in opere quali *La dolce vita*, *Satyricon*, *Casanova*, *Roma* e *Ginger e Fred*. Che Roma sia una città allo stesso tempo passata e contemporanea, sarà dopotutto un concetto lucidamente riproposto dallo stesso Fellini nella sua filmografia e nelle riflessioni intorno ad essa. Si pensi ad esempio alle sue dichiarazioni intorno al titolo *La dolce vita*:

La dolce vita non è che un titolo di rimpiazzo. Avrei voluto chiamarlo: *Babilonia, 2000 anni dopo Gesù Cristo*, per fare emergere il lato permanente, fuori dal tempo e dallo spazio, di una storia che si è creduta sempre, molto a torto, regolata da chiavi contemporanee. È soprattutto per questo che ho scelto Roma come protagonista [...] la star del mio film è Roma, la Babilonia dei miei sogni⁸².

Anche con il film *Roma* Fellini “non racconta la città, ma il rapporto che intrattiene con il suo ingestibile accumulo di immaginario e memoria”⁸³. Nel film, la memoria di Roma parte ancor prima di arrivare in città, attraverso quelle nozioni scolastiche intrise di retorica fascista e quelle “banalità turistiche”⁸⁴ propinate agli scolari riminesi. Nella radioscena del 1940, la retorica

⁷⁹ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 25.

⁸⁰ Ci informa la figlia Barbara che invece Ruggero Maccari, dopo una o più bocciature recuperate facendo due anni in uno, si era diplomato in ragioneria.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² F. Fellini in R. Renzi *Federico Fellini*, vol. 12, Lione, Premier Plan, 1956. Citazione riportata in Marco Bertozzi *L’Italia di Fellini*, Venezia, Marsilio editore, 2021, p. 59.

⁸³ A. Minuz *Fellini, Roma* p. 111.

⁸⁴ Dal commento del film *Roma* sulle pagine dell’”Unità” del giornalista e critico Aggeo Savioli, a loro volta rimpornate in A. Minuz *Fellini, Roma* p. 76.

fascista è ancora imperante e la cultura scolastica è un ricordo ancora vicino per i due giovani autori. Così essi, senza azzardarne una consapevole critica, ne distorcono il linguaggio e le dinamiche per il divertimento degli abbonati radiofonici.

Il Colosseo, detto anche Anfiteatro Flavio, venne costruito da Vespasiano per ragioni ancora non bene accertate, alcuni storici dicono che il motivo fondamentale di detta opera è da ricercarsi nel fatto che Vespasiano la domenica pomeriggio di solito non sapeva cosa fare. E così; tanto per fare qualcosa ha fatto costruire il Colosseo⁸⁵.

Città del mondo appare perciò ancor più rilevante, a una ravvicinata lettura, per l'accuratezza e la ricchezza con cui essa dialoga con la carriera presente e futura dei suoi autori. Riguardo a Fellini in particolare, appaiono nella loro vivace leggerezza i germi dei topoi che egli rielaborerà nella sua filmografia pur in diversi connotati. È presente l'arrivo a Roma dalla stazione dei treni, l'annaspante e brillante esordio alla redazione del "Marc'Aurelio", i topoi umoristici e meta-umoristici del bisettimanale, la visione di Roma come un'eterna città di spettacolo popolare, la parata festosa. A un anno di distanza, questa è la prima rielaborazione del giovane Fellini del suo arrivo nella capitale: una rielaborazione che se in futuro acquisirà significati e simbologie oscure, è qui ancora realistica ma al contempo estremamente fantasiosa e ricca di speranze.

Concordando con le parole di Andrea Minuz sull'importanza di rileggere il film *Roma* senza trascurare la sceneggiatura e le opere letterarie da cui trae spunto⁸⁶ – discorso ovviamente riferibile a tutta la filmografia felliniana - *Città del Mondo* – *Roma* si potrebbe nondimeno considerare la prima sceneggiatura a cui poter fare riferimento per tale rilettura.

3.1.7. Notturmo

Notturmo è un'ulteriore scrittura radiofonica di grande interesse per questo studio, sia per la comicità surreale che ne deriva sia perché anch'essa, come *L'avventura di Pisolo* dialoga nei suoi riferimenti di trama con l'attività umoristica di Federico Fellini e Ruggero Maccari al "Marc'Aurelio". "Radiocorriere" la segnala in onda venerdì 31 ottobre 1941. La medesima data

⁸⁵ F. Fellini, R. Maccari *Città del mondo* p. 18.

⁸⁶ Cfr. A. Minuz *Fellini, Roma* pp. 51-57.

è appuntata sul copione con lapis rosso: la calligrafia sembra essere quella di Maccari. La radioscena racconta l'operato di magici guardiani notturni che, oltre a monitorare la sicurezza delle strade cittadine, infondono serenità agli inquilini di un condominio di quartiere.

PRESENTATORE: [...] Poi ho cominciato a pensare; come si può udire dalla strada il lamento di qualcuno che soffre? Come si può indovinare la sofferenza di un altro che abita lassù al terzo piano? Allora ho pensato che dovrebbero esserci altre guardie notturne. Miracolose guardie notturne, che dovrebbero andare nelle case con potere magico.⁸⁷

Il narratore della radioscena è la voce-personaggio del presentatore, un elemento in prima persona interno e palese nella diegesi che in *Notturmo*, come in altri copioni, crea un effetto meta-radiofonico. In questa introduzione si nota la maggior maturità dell'espressione radiofonica di Fellini e Maccari.

I guardiani notturni immaginati dalla radioscena entrano porta a porta nelle case dei vari inquilini del palazzo. I primi sono un'anziana coppia di coniugi alle prese con un battibecco tra loro.

MOGLIE: Auff! (con voce sgraziata) ma insomma la vuoi smettere di russare? Ehi! Dico a te, sai?

MARITO: (svegliandosi) Cosa c'è?

MOGLIE: C'è che se hai l'intenzione di seguitare a russare così be' puoi pure andare a dormire nel bagno.

MARITO: Vacci tu a dormire nel bagno. Io sto bene qui.

MOGLIE: Allora, secondo te dovrei stare tutta la notte sveglia a sentire questa musica?⁸⁸

La discussione tra i due coniugi diviene quasi violenta quando la moglie rinfaccia al marito che, a causa del suo atteggiamento pretenzioso, si era trovata a dover licenziare la domestica e ora la coppia doveva svolgere tutte le faccende domestiche senza un aiuto.

MARITO: Ma insomma, la vuoi smettere?

(silenzio per alcuni secondi)

MOGLIE: Se non vuoi lavarti le camicie da solo ed andare a fare la spesa, bisogna che ti decidi a cercartene subito un'altra.

MARITO: Senti, invece di cercare di farmi perdere la pazienza, va in cucina a prendermi un bicchiere d'acqua.

⁸⁷ Federico Fellini, Ruggero Maccari, *Notturmo*, 31 ottobre 1941, Archivio SIAE Dor Lirica, p. 1.

⁸⁸ Ivi p. 3.

MOGLIE: Sì, mi alzo proprio per prendere l'acqua a te. In testa te lo vorrei dare il bicchiere d'acqua!

MARITO: (urlando) Beh, ora basta! Mi hai seccato abbastanza, se non la smetti ti...ti...

(note di carillon)⁸⁹.

Il tocco della bacchetta magica dei guardiani evita il peggio. Il loro intervento è accuratamente indicato nella sceneggiatura: “comincia in secondo piano una marcia dolcissima. Dovrà essere molto bella perché sarà il motivo principale di tutta la fantasia. La musica aumenta di tono. Un canto soave”⁹⁰. In questa inibizione i due coniugi ritroveranno un'improvvisa quanto inverosimile – e per questo comica – armonia, attraverso un climax paradossale che terminerà con la moglie che esorterà il marito a russare sempre più forte.

Il topos del litigio tra coniugi era uno dei temi principali della satira del *Marc'Aurelio*, in cui una base culturale misogina era premessa di molte vignette satiriche contro le superficialità femminili o per ironizzare sulle incompatibilità tra uomini e donne. Si pensi alla fortunatissima serie “Genoveffa la racchia” ideata e disegnata da Attalo, in cui la protagonista Genoveffa è spesso vessata dall'amato Gastone. Anche il “Corriere dei Piccoli” forniva premesse nell'ispirazione al tema dello scontro tra coniugi, soprattutto con i personaggi di Arcibaldo e Petronilla, sempre ritratti intenti a litigare tra loro o farsi torti a vicenda, Personaggi molto amati dai lettori della settimanale e molto amati anche da Fellini che considerava Arcibaldo uno dei suoi personaggi preferiti⁹¹.

Ma il passo che in *Notturmo* appare più rilevante è nelle pagine successive, quando il presentatore porta l'ascoltatore in una nuova abitazione dove un pittore e un poeta di poca fortuna condividono un improvvisato studio. Giggi il poeta non sembra apprezzare l'arte del pittore: “se il quadro potesse parlare, comincerebbe ad insultarti e a consigliarti di cambiare mestiere...”⁹²; d'altra anche il pittore non sembra avere molta stima dell'arte del compagno:

VINCENZO: [...] È bello, no?

GIGGI: Lo comprerei.

VINCENZO: Davvero? Oh nobile poeta, ti piace allora?

GIGGI: No, lo comprerei per nascondere sotto terra in modo che non possa nuocere a nessuno!

⁸⁹ Ivi pp. 5-6.

⁹⁰ Ivi p. 6.

⁹¹ Cfr. Renato Pallavicini “*Mi chiamo Federico e il mio cinema è nato dai fumetti*. In “L'unità” 26 luglio 1992

⁹² F. Fellini, R. Maccari *Notturmo*, p. 13

VINCENZO: Paroliere volgarissimo, dammi una sigaretta!⁹³

La tensione tra i due prosegue e si esaspera nel bisogno sempre più impellente di fumare, ossessivo tormento alimentato dalla mancanza di un fiammifero. Falliti tutti i tentativi di accendere le sigarette, la soluzione è ancora una volta evocata dal sognante carillon che annuncia l'intervento dei guardiani. La magia stavolta si manifesta in una soluzione cara a Fellini e che si ritroverà nella sua carriera cinematografica: il quadro prende vita.

(note di carillon)

VINCENZO: Ho deciso, io vado dalla portinaia!

GIGGI: Ma sei pazzo? Sono le due di notte.

VINCENZO: Debbo fumare! Fumare! Io vado!

(pausa. Poi una voce cupa)

VOCE CUPA: Non ce n'è bisogno, pittoruncolo!

(pausa)

VINCENZO: Giggi... sei stato tu?

GIGGI: Io no...non ho parlato...

VINCENZO: Oh questa...ma chi c'è là dentro?

VOCE CUPA: Sono io: il tuo quadro! L'uomo dal naso rosso e dagli occhi viola!

VINCENZO: Ma, come è possibile?...Sto sogn... sogn...

VOCE CUPA: Vuoi fumare vero? Bene, questa cosa che mi hai dipinto in mano, dovrebbe essere una torcia, credo no? E allora, se è una torcia, brucierà [sic]... Avvicinati pittore...Avvicinati, poetastro... Ecco il fuoco. E lasciatemi la cicca che ho voglia di fumare anche io!⁹⁴

Il paradosso che il poeta aveva preannunciato a inizio della radioscena si era avverato: il quadro aveva iniziato a parlare, perfino a fumare. L'espedito narrativo ricorda il personaggio fumettistico di Piercloruro dei Lambicchi creato da Giovanni Manca per il "Corriere dei Piccoli". Piercloruro è scienziato alchimista che inventa l'arcivernice: una magica pittura in grado di animare i personaggi dei quadri su cui è stesa.

La critica felliniana ha più volte menzionato l'influenza di Manca in Fellini intorno all'episodio cinematografico *Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio felliniano del film *Boccaccio 70* (1962) con protagonista Antonio, un moralista impegnato a combattere contro la corruzione dei costumi della società moderna. La campagna morale del Dottor Antonio si scaglia contro

⁹³ Ivi p. 16.

⁹⁴ Ivi pp. 16-17.

un'inserzione cartellonistica ritraente una gigante Anita Ekberg che esorta gli acquirenti a "bere più latte", tuttavia il Dottor Antonio si troverà a soccombere alla gigantessa che, fuoriuscita dal poster pubblicitario, si riverserà per le strade dell'Eur. Già Kezich racconta di come lo stesso Fellini considerasse *Le tentazioni del dottor Antonio* "una sciocchezza", una "storiellina per il *Corriere dei piccoli*"⁹⁵. E sempre Kezich aggiunge in seguito: "Qualcuno nota che l'episodio, con il suo carattere di vignettone satirica, rappresenta per Fellini una specie di ritorno al 'Marc'Aurelio'"⁹⁶. Studi più recenti hanno accostato l'equivalente della pioggia che rovina il poster ritraente Anita Eikberg - ma soprattutto la vernice che Antonio getta sul poster-, come una sorta di equivalente dell'arcivernice⁹⁷. In *Notturmo*, tuttavia, il ritratto che prende vita non agirà a discapito del protagonista – come sempre accadeva al malcapitato per Pier Cloruro e come per il Dottor Antonio –, ma in suo favore.

La radioscena ha inoltre chiari riferimenti alla vicenda privata dei due autori. Sotto questo aspetto *Notturmo* rientra nelle varie scritte marcaureliane di Fellini e Maccari di ispirazione autobiografica, dove i due erano spesso i protagonisti delle loro stesse storie o rubriche. Qui essi non si palesano esplicitamente, ma le loro personalità sembrano annidarsi in Vincenzo, il pittore – Fellini – e Giggi il poeta – Maccari. Così, come in una scatola cinese, si può immaginare che nella realtà due umoristi - uno dei quali anche vignettista- fossero intenti a scrivere, probabilmente di notte, una radioscena che ha tra personaggi un poeta e un pittore, intenti a loro volta a lavorare di notte in uno studio improvvisato. Considerando che Fellini al tempo era ancora un fumatore e che Maccari non avrebbe mai smesso di fumare, sembra che in *Notturmo* essi stiano rappresentando la loro stessa caricatura e riproponendo le battute scherzose che spesso si rivolgevano tra le mura della redazione al "Marc'Aurelio"⁹⁸.

Qua se non si trovano i cerini, io mi ammazzo!"; "Perbacco... Adesso mi è venuta voglia di fumare anche a me... Vincenzo, un fiammifero!"; "Io debbo fumare! Fumare, fumare! Milioni di volte non abbiamo avuto le sigarette e adesso che ne abbiamo, niente, non c'è un fiammifero!"⁹⁹

⁹⁵ T. Kezich, *Federico* p. 223.

⁹⁶ Ivi p. 226.

⁹⁷ Cristina Cachia *Federico Fellini and 'Il Corriere dei Piccoli': the Influence of "Low" Art on the Director's Cinematography*, in "Language Studies Working Papers", n. 9, a cura di Sophie Payne e Roopa Katherine Leonard, p. 2018, pp. 35-53.

⁹⁸ Si ricorda l'intervento della rubrica "Compito in classe" menzionata al capitolo 2, in cui sotto il tema "Invidia", Fellini si divertiva a citare scherzosamente il rapporto tra lui e il suo 'amico Ruggero'. «Marc'Aurelio», 30 aprile 1940, n. 32, p. 5.

⁹⁹ F. Fellini, R. Maccari, *Notturmo* p. 12

La loro astinenza avrà risvolti istrionici: a causa della mancanza di una scatola accendi fiammiferi, dopo aver distrutto il loro unico cerino strofinandolo con troppa forza al muro, cercheranno addirittura di improvvisarsi come “nei libri di Salgari”¹⁰⁰ sfregando due bastoncini ricavati da un pennello e da una penna. Proveranno anche ad usare il riscaldamento della lampadina: un altro tentativo fallito.

Di nuovo Fellini e Maccari creano la parodia di loro stessi e anche in questa radioscena, come già per *L'avventura di Pisolo* portano gli ascoltatori ad affacciarsi al “Marc’Aurelio”.

¹⁰⁰ Ibidem.

IL TEMA ONIRICO-MALINCONICO

3.2.1 Panoramica generale sui principali dattiloscritti

Le radioscene a tema onirico-malinconico descrivono, in un'atmosfera sempre evocativa e astratta, le storie spesso drammatiche di ometti e omettini, donne, fidanzatine.

Al contempo, tramite il mezzo radiofonico esclusivamente evocativo, Fellini e Maccari si addentrano in suggestioni oniriche. Grazie a un'attenta costruzione sonora, essi creano atmosfere evanescenti e alti livelli di liricità. Le scritture hanno spesso uno stile alto, a volte perfino antiquato per il loro tempo.

Si puntualizza che molte delle scritture sotto questa categoria tematica sono quelle dell'ultimo periodo, scritte perciò dal solo Fellini. Seppur Ruggero Maccari - come vedremo - non è esente dal manifestare temi malinconici nelle sue opere, la tendenza malinconica è in questa fase di ispirazione primariamente felliniana. Sarà chiarito con precisione nell'analisi ravvicinata di alcune scritture e delle loro atmosfere rarefatte e talvolta misteriose.

Le radioscritture analizzate in questa sezione sembrano infatti ambientate in sogni malinconici dove uomini e donne si trovano dispersi nella nebbia delle loro paure e aspettative. Cercano l'amore, cercano il loro futuro o semplicemente cercano di ritrovare se stessi, per molti di loro tuttavia è già troppo tardi. Prevale infatti il tema dello scorrere inesorabile del tempo e del consequenziale abbassamento di aspettative e desideri.

Si tratta dopotutto di radioscene scritte prevalentemente tra il 1942 e il 1943, quando la guerra stava rivelandosi nella sua realtà disastrosa e le speranze gloriose degli italiani erano definitivamente tradite. I giovani Fellini e Maccari risentono in questa fase dell'indeterminatezza dei tempi e nella loro visione del futuro non riescono a proiettare immagini di felicità. Paquito del Bosco, in riferimento alla radioscena *Ometto allo specchio* (1942), dichiarava che in tali scritture Fellini inseriva: "Un'accusa pesantissima, anche se forse non così spiccatamente volontaria, nei confronti di quella che era la condizione esistenziale degli italiani in quegli anni, che ricordavano ora tutte le bugie che avevano non solo subito, ma anche vissuto e poi personalmente interpretato"¹⁰¹.

I contenuti patetici e le atmosfere sognanti permettono inoltre a Fellini di progredire nella sperimentazione sonora e di arricchire suoni e rumori di simbologie precise, rilevanti nella sua

¹⁰¹ P. Del Bosco in "Fellini alla radio", Radio Città del Capo, puntata 2 *Ometto allo specchio e Il cerino*, 2005. In [radiodrammi.it https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/](https://radiodrammi.it/fellini-alla-radio/) (ultimo ascolto aprile 2026).

carriera futura: si noterà soprattutto nell'analisi più approfondita della radioscena *Di notte le cose parlano* (1942).

3.2.2 Trame e riferimenti dei principali dattiloscritti

In *Una lettera d'amore*¹⁰² l'autore incontra in stazione un omino malinconico che sta spedendo una lettera. L'uomo gli racconta che da ragazzo amava Adrianella, il suo primo amore, ma erano entrambi poverissimi e analfabeti e quando lui era dovuto partire per trovare lavoro in città, i due innamorati avevano deciso di scambiarsi 'lettere bianche', convinti che il loro amore si rinnovasse nel leggerle. Per un anno Adrianella aveva letto in quei fogli vuoti promesse e sogni, mentre l'amato, in città, stava cambiando vita comprendendo di non amarla più. Sapendo ora scrivere le aveva mandato un foglio scritto per dirle addio, ma lei analfabeta non l'aveva compreso. Un'amica di Adrianella lo aveva allora supplicato di non interrompere il carteggio, temendo che la ragazza ne avrebbe sofferto troppo. Così l'uomo aveva continuato a spedire fogli bianchi, mentre la sua vita andava avanti: si era sposato, aveva avuto due figli. Adrianella invece era rimasta ferma ai suoi sogni, leggendo ancora in quelle pagine vuote le promesse del vecchio amore. Ora l'omino stava inviando due fogli bianchi per il compleanno di Adrianella. La scena si chiude con lei che li riceve felice, ancora convinta di leggere parole d'amore. La scrittura radiofonica riprende un tema già in "Marc'Aurelio" e nell'idea dello scambio di lettere vuote non è dissimile a un'ulteriore scrittura che Ruggero Maccari aveva scritto in "Marc'Aurelio" nel 1942¹⁰³.

In *Centenari*¹⁰⁴ l'autore e presentatore Fellini si reca nel paese di Rosmarino per intervistare e celebrare il primo centenario del paese, il signor Pasquale. Il paese è in festa: vi è la banda, l'inno, la cronaca del giornalista, la presenza del sindaco e il conto alla rovescia dei compaesani. A cento anni compiuti, Pasquale descrive le sue visioni: descrive fiori che però non ci sono, musica celestiale, prati, petali, un tempio e ninfe che suonano intorno a loro. Il giornalista riferisce le visioni, ma il sindaco resta perplesso e il centenario Pasquale si indigna perché non creduto: nessuno sa in fondo cosa si vede a cento anni. A Pasquale poi la folla sembra svanire: rimangono ora solo il giornalista e il vecchio che confessa che, ormai, alla sua età, la speranza si è spenta e la vita sfuggita si è rivelata un fallimento. Quando la folla ricompare, Pasquale torna a parlare di prati e di cieli in un'atmosfera decadente, morirà

¹⁰² F. Fellini *Una lettera d'amore*, 3 settembre 1942, Archivio SIAE. Trasmessa per "Terziglio".

¹⁰³ Cfr. capitolo 2.

¹⁰⁴ F. Fellini *Centenari* 3 luglio 1943, Siae e Fondo Zurlo, Archivio centrale di Stato.

l'indomani. La radioscena ha un tono malinconico, in una racconto che sa di morte, epifania e ascensione.

Una storiella senza titolo, definita “Storia di due fidanzati” è presentata da Federico Fellini per la puntata marcaureliana numero quattro del programma “Umoristi al microfono”, in onda il 24 agosto 1942. È una vicenda ambientata nell'Ottocento quando “l'amore era veramente una malattia, capace di consumare e rendere pallido l'uomo che ne era colpito”¹⁰⁵. Narra la malinconica vicenda del giovane Roberto che un giorno di primavera, passeggiando per il parco, vede seduta su una panchina una bellissima ragazza bionda, dagli occhi azzurri intenta a ricamare con aria serena: “Che meraviglia! Che grazia! Ricama...deve essere una fata. È impossibile che una donna possa avere una squisitezza una soavità così musicale. È una fata! È la donna che ho tanto cercata”¹⁰⁶. Roberto innamorato si avvicina alla ragazza ma arrivatole davanti non riesce a parlarle per la timidezza. La cerca il giorno dopo e ancora nei giorni seguenti, ma la ragazza non c'è più. Roberto tuttavia ne è ossessionato e continua ogni giorno nella speranza di ritrovarla: nessuno sa chi sia la ragazza né dove si trovi. Finalmente, quando la incontra a distanza di anni riesce ora a parlarle ma lei non risponde. Roberto ormai non vive che per l'amore della ragazza. Passano gli anni e un giorno riesce a scoprire il suo nome: si chiama Luisella. A ogni incontro, sempre più raro, Roberto si fa tuttavia più coraggioso fino a chiedere alla giovane donna di sposarlo, ma lei non risponde mai. Solo una volta, passata ormai una vita, Luisella finalmente risponde: anche lei era innamorata di lui ed è per questo che non aveva mai avuto il coraggio di parlargli. Ora però accetta felice la proposta di matrimonio, ma è ormai troppo tardi: Roberto è morto da poco tempo e quello che Luisella vede è solamente il suo fantasma.

La liricità della scrittura è esaltata da molte indicazioni sonore: “(incomincia in secondo piano un motivo dolce che può essere quello di alcune delle più celebri canzoni della fine del secolo scorso)”¹⁰⁷; (sottofondo sonoro che dovrà ripetersi)”¹⁰⁸; “(una voce leggera, sommessa)”¹⁰⁹ “(la voce di Roberto si fa man mano affannosa)”¹¹⁰; “Contemporaneamente una musica che esprime

¹⁰⁵ F. Fellini -senza titolo- in “Umoristi al microfono – Rivista del Marc’Aurelio n. 4”, 24 agosto 1942. Conservato presso il Fondo di Censura Leopoldo Zurlo, Archivio Centrale di Stato, p. 13.

¹⁰⁶ Ivi p. 14.

¹⁰⁷ Ivi p. 13.

¹⁰⁸ Ivi p. 14

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Ivi p. 16.

la sua agitazione sale man mano di tono”¹¹¹. Spesso inoltre Fellini richiede alla regia l’utilizzo di campanelli o carillon per scandire il trascorrere del tempo.

Il contesto decadente della radioscena richiama a una poetica felliniana ampiamente riproposta nel suo cinema a partire dalla scena del gioco di prestigio ne *Le notti di Cabiria* (1957) quando Cabiria è riconnessa alla sé del passato, sotto ipnosi, accompagnata a braccetto da un amante inesistente. Un topos che si ritrova poi nelle farneticazioni di Marcello che danza con Sylvia ne *La dolce vita* (1960), nella ricerca della “ragazza delle fonte” in *8½* (1963) o nella donna ideale di *La città delle donne* (1980). Con la medesima fascinazione dei futuri film, il Roberto radiofonico chiama la sua donna amata come fosse un fantasma: “Signorina...Ascoltami...Sono dieci anni che vi cerco e questa sera non dovete fuggire...ve ne supplico, restate, ascoltate...scusate la mia audacia...ma io debbo parlarvi, non posso vivere senza di voi...siete la donna che sempre ho sognato, la mia donna...ascoltatemi...signorina non ve ne andate”¹¹².

Un racconto molto simile alla storia di Roberto e Luisella si ritroverà anche nella radioscrittura *Una panchina del parco* (1942) – la più lunga radioscena firmata da Fellini e Maccari: qui un uomo innamorato di una donna è da lei rifiutato per anni finché la donna, comprendendo di aver sbagliato, accoglie il suo amore quando l’uomo è ormai morto. A *Una panchina del parco* è dedicato parte del prossimo paragrafo.

Le analisi

3.2.3. *Una panchina del parco* – Nino Taranto – *Ometto allo specchio*. Paura di partire o timore di restare?

In una delle scene iniziali de *I vitelloni* (1953), durante un suo vagabondaggio notturno, il giovane Moraldo si trova nei pressi della stazione del paese. Sedutosi su una panchina scura in peperino si chiede: “E se partissi anche io?”¹¹³. È una riflessione sul senso della sua esistenza in provincia e sul suo futuro. Un argomento malinconico che Fellini aveva intrapreso sin dai

¹¹¹ Ivi p. 17.

¹¹² F. Fellini -senza titolo- in “Umoristi al microfono – Rivista del Marc’Aurelio n. 4”, p. 19.

¹¹³ Federico Fellini, *I vitelloni*, 1953.

tempi del “Marc’Aurelio”. Nella sua carriera, egli renderà questo tema decadente e triste attraverso un immaginario sognante e personalissimo¹¹⁴.

Anche in radio, sono varie le scritture in cui Fellini esplora il tema del futuro, delle aspettative e dello scorrere del tempo. Alcune di esse – vedremo – hanno toni ironici, ma il più delle volte sono pervase da un forte senso di malinconia che ne restituisce un pensiero maturo, fin troppo per la sua età, ma che dopotutto sembra guidato dalle difficoltà del periodo storico.

Di tutte queste radioscene, la più dettagliata e lirica appare *Una panchina del parco*. La scrittura è firmata ancora una volta a doppia mano con Ruggero Maccari ed è in onda il 18 maggio 1942. Tullio Kezich nella biografia felliniana la menziona rapidamente, senza soffermarsi sul suo contenuto profondo. Nella sua relazione al convegno *Fellini autore di testi*, Luciano Villevieille Bideri ne rimanda invece l’ispirazione a un pezzo pubblicato nel “Marc’Aurelio” il 25 marzo 1942, scritto stavolta dal solo Fellini. Di fatti, nei suoi tratti lirici, l’ispirazione di *Una panchina del parco* risulta prevalentemente felliniana, soprattutto per l’esplicita continuità con cui i suoi temi torneranno nell’opera successiva del regista.

Il topos della panchina nel parco, abbondantemente rappresentato in molte delle scritture del tempo – non esclusivamente felliniane -, è qui non solo luogo di incontro per innamorati o seduta privilegiata per osservare i comportamenti umani: la panchina diviene ironicamente un personaggio animato, osservatore e narratore delle vicende della radioscena. Fellini e Maccari immaginano infatti un reporter singolare che di notte si intrufola in un parco pubblico allo scopo di intervistare una panchina e ascoltarne le storie. La panchina parlante è una suggestione fumettistica e non si esclude che possa essere stata in prima istanza proposta da Maccari il quale, si vedrà, riutilizzerà la trovata dell’oggetto parlante anche in altri scritti satirici. A prescindere dall’autorialità dell’idea, la panchina si mostra vivace e si presta abbastanza volentieri all’intervista:

Giornalista: Buonasera panchina...Mi permettete?

Panchina: Buonasera. Non volete sedervi?

Giornalista: No. Sono venuto qui soltanto per intervistarvi.

Panchina: Finalmente qualcuno che si avvicina a me, non per sedersi. Peccato che capitano di rado persone così gentili. Avete detto che volete intervistarmi? Con molto piacere¹¹⁵.

¹¹⁴ Un tema e un immaginario che vanno oltre il cinema se si pensa che l’opera di Fellini interamente dedicata al tema della morte è considerabile il *Viaggio di G. Mastorna* la quale, non potendo essere realizzata come film, è divenuta un fumetto negli anni Novanta, grazie alle illustrazioni di Milo Manara.

¹¹⁵ F. Fellini, R. Maccari *Una panchina del parco* p. 3. Conservata presso archivio Siae e presso il Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato.

La prima storia raccontata dalla panchina è la malinconica storia di Roberto, un uomo che sin da bambino, seduto con un amico sulla medesima panchina, aveva fantasticato con lui di trovare un tesoro di “perle e di rubini”¹¹⁶ che gli avrebbe garantito una vita ricchissima: “quando l’avremo trovato non avremo più bisogno di niente, un tesoro di perle e rubini ci basterà per tutta la vita”¹¹⁷. Tuttavia negli anni le aspettative di Roberto si erano abbassate giorno dopo giorno: aveva sognato di vincere due milioni che avrebbero permesso a lui e la sua fidanzata di poter comprare una bella casa, si era poi limitato a sperare in una borsa di studio all’università, poi semplicemente in un buon lavoro e, in ultimo, a racimolare poco denaro sufficiente per tirare avanti alla giornata. Alla fine, dichiara la panchina:

È tornato qui l’altro giorno...Vecchissimo. S’è seduto. La testa appoggiata sulle mani che reggevano il bastone...E a l’ora del tramonto. Un canto malinconico nell’aria. Dormiva. Poi arrivò correndo un bambino. Aveva in mano un grosso libro dalla copertina colorata... Guardò il vecchio in silenzio. Poi lo toccò leggermente su di un braccio...Roberto si scosse. Si guardò attorno. [...]

Roberto: Buon giorno, che bel bambino che sei...che cosa fai qui?

Bambino: Leggo...Guarda che bel libro... È un libro che parla di un tesoro...Senti... Senti...¹¹⁸

E così Roberto, ormai anziano e delirante convinto dalla storia del bambino, si era nuovamente messo a cercare un tesoro di perle e rubini. In una *ring composition* un po’ amara, Roberto aveva quindi terminato la vita con le stesse aspettative e illusioni che aveva avuto da bambino.

La storia è molto triste, la stessa panchina ammette al giornalista che è una vicenda “un po’ deprimente”, ma che pure ne aveva altre più allegre da raccontare. Proprio per stemperare racconta allora una storia allegra, uno sketch piuttosto tipico dell’umorismo del tempo ma che anche in questo caso cela una riflessione sul futuro e le sue aspettative. Il primo protagonista di questa seconda storia è Piero, un uomo di paese che dopo anni incontra il compagno Antonio, secondo protagonista, che invece da giovane aveva lasciato casa per cercare fortuna in città:

Antonio: Ma parlami di te Piero. Cosa hai fatto tutto questo tempo? Chi sei diventato? Che cosa fai?

¹¹⁶ Ivi p. 5.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ivi pp. 9-10.

Piero: Eh, non lo vedi chi son diventato. Il mio vestito parla chiaro...Ma lasciamo da parte queste malinconie! Parlami di te. Accidenti che bel cappotto hai! Che bel cappello (fischio ammirativo). Abbiamo fatto strada, eh? E bravo il nostro Antonio! Con quella faccia... (ride). Ingiustizie! Ma non ci pensiamo!...¹¹⁹

Il dialogo tra i due si trasforma in un paradosso per cui Piero, che nell'infanzia e a scuola aveva sempre trattato con sufficienza Antonio, continua a denigrarne i successi nella vita. Ma soprattutto Antonio, nonostante il tempo passato e i traguardi raggiunti, risponde con invariata fragilità al sarcasmo del compagno fino a rimanerne di nuovo in balia: un ribaltamento della realtà secondo cui l'uomo in miseria riesce con facilità a sminuire e far sentire inopportuno l'uomo di successo.

Piero: Eh tu eri ignorante...Senti, saranno ventitre anni che non ci vediamo ma scusa se te lo dico la faccia da scemo t'è sempre rimasta...ah, ah, ah!

Antonio: Piero...ti prego¹²⁰

Piero è divertito come fosse un ragazzo e inizia così a indirizzare ad Antonio gli stessi scherzi con cui lo bullizzava a scuola: Antonio, come allora, ci casca. I due arrivano perfino ad attirare l'attenzione di poliziotti che, dato il loro baccano, li portano in questura. Antonio è esasperato ma Piero non riesce a smettere di ridere. Lo sketch termina così.

Di per sé, questo secondo sketch di *Una panchina del parco* non è molto originale rispetto all'umorismo degli anni Trenta e già ampiamente presente tra i temi portanti del varietà radiofonico¹²¹. Non a caso, lo stesso Fellini riutilizzerà le medesime dinamiche narrative a pochi mesi di distanza per la partecipazione del comico partenopeo Nino Taranto al programma radiofonico "Comici italiani al microfono". Si tratta in questo caso di uno sketch non annoverabile al tema malinconico-onirico, ma che si ritiene importante menzionare per sottolinearne il richiamo tematico con i racconti di *Una panchina del parco*. La radioscrittura *Nino Taranto* è scritta da Federico Fellini e Piero Tellini. È probabile che quest'ultimo, scrittore

¹¹⁹ Ivi p. 11.

¹²⁰ Ivi p. 13.

¹²¹ Si riporta ad esempio all'affinità tra questo sketch del 1942 e lo sketch radiofonico *Il cerino* di Fellini e Maccari del 1940, in cui c'è il tema del bidone in cui un passante povero riesce a convincere un malcapitato, troppo buono ma troppo goffo, a prestargli tutti i suoi averi fino a rubargli l'identità. Una storia in linea con il celebre brano *Ludovico*, interpretato da Vittorio De Sica per le riviste *Za-bum* anni Trenta e poi inciso su disco e divenuto un famoso brano di musica leggera. La scrittura è menzionata en passant nella panoramica generale di radioscritture a tema umoristico, a inizio capitolo.

di fiducia di Taranto, abbia preso parte alla scrittura per adattare al meglio le battute ai ritmi del comico, ma si nota la chiara impronta felliniana nelle prime righe della scena:

È la storia di un giovanottino che abitava in un paesetto di provincia. Non era stimato molto, perché non faceva nulla, ed era un perdigiorno. Una bella mattina il giovanotto pianta tutto e parte dal paesino. [...] I primi giorni fa la fame, poi finalmente riesce a trovare un impegno. [...] La fortuna lo assiste....conosce un tale in commercio, ed il nostro giovanotto si mette in società. Passa un anno ed eccolo direttore d'una fabbrica abbastanza importante. Ed ecco che un bel giorno è preso da un'acuta nostalgia. [...] fa i bagagli (una valigetta sola) e senza salutare nessuno prende il treno e parte. [...] Cammina dirigendosi verso il caffè. Lì ci saranno tutti! Arriva in fondo alla via. Apre la porta. Entra. C'è della gente che gioca a biliardo...Nessuno si volta a guardarlo. Non lo riconoscono. Ed ecco che finalmente vede qualcuno! È un vecchio amico di allora. [...] -Giorgio!- grida l'uomo. Una pausa, L'altro alza la testa dal biliardo. Lo guarda. Poi dà un'occhiata alla valigia. Ohè! Salute! Che fai? Parti?¹²²

Il rimando felliniano è chiaramente ai *Vitelloni*. La scenetta radiofonica sembra infatti un ritorno di Moraldo al paese. I vitelloni da cui egli torna, tuttavia, appaiono più cinici e indifferenti di quelli del film del 1953. Dopotutto il tema della partenza dalla provincia è al tempo ancora fresco nella memoria felliniana e probabilmente, nella precarietà di quei primi anni di carriera, ancora più sentito.

Alcune riflessioni di Ennio Flaiano in merito ai *I Vitelloni* risultano congeniali alla lettura delle radioscene e degli sketch radiofonici qui menzionati:

La partenza finale di Moraldo non va vista in chiave simbolica, non ci sono simbologie in Fellini; Moraldo è semplicemente...Fellini e Flaiano che lasciano la provincia dove sono nati, cioè il sicuro piatto di minestra, per l'avventura, per seguire la loro vocazione. In provincia – lo sanno – non si farà mai nulla, se Moraldo rimanesse lì finirebbe come quei quattro bighelloni che continuano a riempirsi di illusioni¹²³.

In questi scritti Fellini anticipa chiaramente il tema sentito dai vitelloni: sia quello della paura di partire, sia il timore ancora più forte di rimanere intrappolati in una vita di provincia, che – come nelle sue radioscritture – aridirebbe l'anima, renderebbe anziani disillusi e deliranti, impedirebbe la maturazione. Nello sketch di Nino Taranto in particolare, la descrizione

¹²² Federico Fellini, Piero Tellini *Comici italiani al microfono – Nino Taranto*, Archivio Siae, pp. 6-8.

¹²³ E. Flaiano, intervista rilasciata a Aldo Tassone, riportata in Tassone *Fellini 23½*, p. 137.

piuttosto ricca delle imprese del “giovinottino” di provincia troveranno riferimenti successivi specifici:

I primi giorni fa la fame, poi finalmente riesce a trovare un impiego. Lustrascarpe! Ma tutti cominciano modestamente no? La fortuna lo assiste... conosce un tale in commercio, ed il nostro giovanotto si mette in società. Passa un anno ed eccolo direttore d'una fabbrica abbastanza importante. La sua carriera è in continua ascesa! [...] Sale, sempre più su, sempre più su...¹²⁴

Tale riferimento è ascrivibile infatti non solo ai *I vitelloni*, ma inevitabilmente al mai realizzato *Moraldo in città*¹²⁵. Il soggetto di quest'ultimo non-film è stato dettagliatamente riportato da Aldo Tassone nella sua monografia felliniana *Fellini 23½*. Si deduce che le imprese di Moraldo per cercar lavoro hanno somiglianze a quelle in cui incorre il giovane dello sketch radiofonico. Se infatti *Nino Taranto*, banale sketch, ha tuttavia un esordio estremamente vicino a quello de *I vitelloni*, altrettanto vicino sembra il suo sviluppo al soggetto di *Moraldo in città*. Qui si legge infatti di come Moraldo faccia la fame nei primi giorni in città e inizi poi a far carriera a partire da lavori umili. Se Moraldo – legge Tassone – sentirà tuttavia “una voce vitale che gli risuona dentro e lo avverte che sbaglierebbe”,¹²⁶ a seguito della quale lascia lavoro e fidanzata, i giovanottini degli sketch radiofonici soddisfano le esigenze borghesi e hanno successo nell'imprenditoria. Lo spazio circostanziato del varietà radiofonico ne elimina quindi ogni sorta di dramma esistenziale e ne esalta il gusto per l'assurdo.

Invece, il tono decadente della prima scrittura di *Una panchina del parco*, della storia cioè dei vaneggiamenti di Roberto, è ripreso da un'ennesima scrittura, più o meno coeva, che Fellini propone per una delle puntate del programma radiofonico “Umoristi al microfono”: la scrittura è *Ometto allo specchio*. La puntata è trasmessa il 2 settembre 1942¹²⁷. “Un'avventura un po' strana. Sembra quasi una favola, e quell'omettino mi ha giurato che è vera. Ecco immaginate

¹²⁴ Federico Fellini, Piero Tellini *Comici italiani al microfono – Nino Taranto*, estate 1942, p. 6.

¹²⁵ Il non-film *Moraldo in città* è menzionato in ambito produttivo da T. Kezich, *Federico* pp. 137-138. A. Tassone analizza il soggetto in *Fellini 23½* pp. 146-153.

¹²⁶ Ivi p. 148.

¹²⁷ La datazione, non rintracciabile tramite “Radiocorriere” che per quella settimana neppure riporta il programma nel suo palinsesto, è invece rintracciabile dalle precise indicazioni di trasmissioni che venivano inviate al reparto di censura guidato da Leopoldo Zurlo – probabilmente per accertarne la revisione prima della scadenza del tempo. Cfr. capitolo 2. Nella stessa settimana per “Il Terzoglio” presenta *Una lettera d'amore*.

una camera qualunque...”¹²⁸. È la camera di un uomo qualunque che nella notte sente provenire voci dallo specchio, si avvicina, e come in un romanzo di Lewis Carroll vi si addentra:

Ometto: Ma forse io sto sognando, vero? Dimmi, perché parli?

Immagine: Così. Può succedere, no? E poi devo dirti molte cose... Mi hanno mandato gli altri. Non ti vedono da tanti anni e vogliono sapere come stai, chi sei, che cosa fai. Io non ho voluto parlare per te. E allora sono venuto a prenderti... Vuoi venire con me?

Ometto: A prendermi? Per andare dove? Dove andiamo?

Immagine: (inizia un motivo suonato con la celeste. Un motivo che renda l'atmosfera fiabesca) ...Nello specchio... Abitiamo tutti qua dentro. Io, e gli altri che vogliono sapere di te... Non devi aver paura... È facilissimo. Coraggio, dammi la mano... Ecco così...

Ometto: Ma forse si tratta di un sogno, è vero? Sto sognando, non è così?¹²⁹

In *Ometto allo specchio* l'atmosfera è volutamente sognante: “Strane musiche si udivano in quell'aria assurda...E c'era una nebbia fitta e grigia. Una nebbia fatta di polvere e di ragnatele...L'ometto si guardò attorno...La sua immagine non c'era più. Era solo [...] E tutt'attorno un silenzio che non ha nulla a che vedere col silenzio della nostra terra...”¹³⁰. Lo smarrimento della coscienza nella nebbia prelude un'immagine simile a quella che poi diverrà celebre nella famosa sequenza del nonno perso nella nebbia in *Amarcord*, ma per ora - negli anni Quaranta - è simile all'invito a entrare nella dimensione onirica che Fellini già esercitava per la rubrica marcaureliana *La fiaba che più ti piace* e aveva sperimentato già in radio nella radioscena *Vuoi sognare con me?*¹³¹. Rafforzando perciò l'elemento più palesemente onirico, *Ometto allo specchio* racconta per sommi capi la stessa storia di Roberto di *Una panchina del parco*, pur da una prospettiva meno drammatica. Come Roberto, anche l'ometto ha tradito tutte le sue aspettative di bambino e questo gli è rinfacciato con veemenza dai suoi antichi riflessi allo specchio: non è diventato re, non ha sposato la bella Mirella, non è diventato ingegnere e non ha comprato casa per lui e Bianchina; egli vive infatti in una camera ammobiliata. La folla degli antichi sé, delusi da ciò che l'uomo è ora, gli si accalca attorno più stringente: “Cattivo! -Vile! -Ci hai tradito! -Vai via! -Cattivo!”¹³². L'ometto è spaventato, grida e, in preda al terrore, torna a fare promesse vane alle sue stesse immagini del passato. Alla fine, un po'

¹²⁸ F. Fellini *Ometto allo specchio* in “Umoristi al microfono” – Rivista Marc'Aurelio n. 5. 2 settembre 1942, p. 12.

¹²⁹ Ivi, p. 14.

¹³⁰ Ivi, p. 15.

¹³¹ Se ne parlerà nel prossimo paragrafo.

¹³² Ivi, p. 19.

vigliaccamente, prende una sedia, la scaraventa contro lo specchio riducendolo in mille pezzi e se ne esce di casa contento.

Sia in tono malinconico che ironico, questo nucleo tematico testimonia in Fellini il timore del fallimento e l'inquietudine per un futuro incerto e ancora da scrivere. La partenza da Rimini è in quei tempi ancora un avvenimento recente e i dubbi intorno alla fuga dalla provincia e alle eventuali conseguenze per il futuro sono più sentiti poiché ancora aperti. Circa dieci anni dopo, tuttavia, essi sono riproposti con frenesia anche nelle parole che Leopoldo, il vitellone con velleità artistiche, rivolge al capocomico della compagnia di varietà. Le sue parole sono disperse nel vento che irrompe nella notte invernale, ignorate dal capocomico e per questo molto drammatiche.

Questa provincia, sa, è assurda... È dura vivere nell' incomprendimento. Neanche gli amici poi ti capiscono, vivono la loro vita meschina, hanno interessi più materiali, pensano alle donne, ai soldi! E così tu vivi nell' incomprendimento, solo. L'inverno poi è terribile, non passa mai in questo paese. Ti prende una tristezza, un'angoscia...E allora come può un artista nutrire i suoi fantasmi? Come può vivere in questo silenzio? E così una mattina ti svegli...eri ragazzo fino a ieri e ora non lo sei più!¹³³

È un discorso proferito rapidamente nel film e su cui ci si sofferma poco, ma appare una sintesi fondamentale delle precedenti scritture radiofoniche in un tema su cui Fellini aveva molto insistito negli anni. *I vitelloni*, nel suo essere un film comico e malinconico contemporaneamente, racchiude bene entrambe le direttive con cui Fellini aveva espresso il tema in radio, quella comica e ironica condita dal tema della partenza e del ritorno della provincia, quella malinconica sullo scorrere del tempo e il tradimento delle aspettative per il futuro. Con le parole di Brunello Rondi: "*I vitelloni* esprime il sentimento del vegetare, del rischioso e sonnolento svanire della giovinezza"¹³⁴. In queste radioscene, Fellini esprime sia i timori di chi è partito, sia le malinconie di chi è rimasto. Dopotutto al tempo egli avrà sentito più fortemente, rispetto al decennio successivo, la paura di non riuscire a raggiungere le proprie aspettative e di tradire sé stesso col crescere: dacché l'insistenza nei suoi scritti dell'epoca. La paura della partenza è oscurata dal timore di restare. In questi scritti radiofonici si desume allora una riflessione profonda da parte dell'autore in merito alla staticità e al tradimento di sé stessi.

¹³³ F. Fellini *I vitelloni*, 1952.

¹³⁴ Brunello Rondi in A. Tassone *Fellini 23½* p. 138.

La riflessione torna nel cinema piegata dalle diverse fasi della maturazione di Fellini e trova il suo compimento— e stavolta il definitivo disincanto— nel personaggio di Marcello Rubini de *La dolce vita* l'uomo che, come i malinconici personaggi radiofonici, ha tradito le sue aspettative, ma anziché cedere all'alienazione con miseria o con rabbia egli, un po' come un vitellone, sceglie di abbandonarsi a una dissolutezza mondana. Marcello dopotutto non vive più nell'angoscia della Guerra, ma nelle distrazioni del boom economico.

3.2.4. *Vuoi sognare con me?*

Tra le radioriviste a tema onirico scritte per l'Eiar da Federico Fellini la prima e più briosa è sicuramente *Vuoi sognare con me?*, scritta insieme a Ruggero Maccari, in onda il 24 aprile 1941. La rivista radiofonica è firmata da entrambi ma la matrice immaginifica del primo è indubbia.

Si tratta di una radiorivista. Sono infatti presenti due 'canzoni sceneggiate'. La prima è ispirata a *Sopra una nuvola con te*, brano composto da Bixio Cherubini nel 1939. Nella radiorivista il primo verso recita invece: "Su quella nuvola lassù"¹³⁵. Il testo di Fellini e Maccari, pur mantenendo la metrica del brano originale, risulta piuttosto variato. Il secondo brano presente nella radiorivista riscrive invece il pezzo *Fa la mossa bella mia* di Galdieri; brano, come desumibile sin dal titolo, tratto dal mondo della rivista, nello specifico dallo spettacolo *Mani in tasca, naso al vento*¹³⁶. Qui il ritornello della canzone "fa la fa la mossa bella mia" è sostituito nella radiorivista con "fallo fallo fallo un sonnellino"¹³⁷.

La particolarità di *Vuoi sognare con me?* è che, per l'esplicito modo in cui tratta il tema onirico, si può già definire un'opera in tutti i sensi 'felliniana'. La radiorivista evoca infatti un mondo dove il sogno equivale alla realizzazione dei desideri e la fantasia sembra non avere limiti.

In una tranquilla nottata, una voce alla radio invita l'ascoltatore a seguirla verso la "Città dei sogni". La città è abitata solo da residenti temporanei che vi pernottano per poi tornare nei loro letti al mattino, all'ingresso vi è il guardiano, che farà la guida agli ascoltatori.

¹³⁵ F. Fellini, R. Maccari *Vuoi sognare con me?*, 24 aprile 1941, Archivio Dor Lirica SIAE, p. 5.

¹³⁶ La rivista è in scena dal 1939 al 1940, ne prendeva parte anche Odoardo Spadaro che, si è detto, forse conosceva Fellini. Ci si chiede quindi se Federico Fellini e Odoardo Spadaro si possano essere conosciuti in occasione degli spettacoli romani della rivista. Alcune immagini di scena della rivista sono attualmente disponibili presso l'archivio luce e consultabili anche online: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL8900001659/18/alcuni-attori-e-ballerine-fila-ritratti-durante-rivista.html> .

¹³⁷ Ivi p. 21.

Ehi, tu che ascolti, vieni più vicino e stammi bene a sentire...Ho una bella sorpresa per te. Io so che hai lavorato tutt'oggi e che ti senti tanto, tanto stanco... Hai bisogno di riposo vero? Vorresti dormire un pochino non è così? E soprattutto vorresti sognare, sognare tante belle cose, tante dolci cose carine e colorate. Bene io posso aiutarti...Ecco, ascolta; ti voglio portare a vedere una città meravigliosa, una città fatta tutta di magnifici castelli e di stupendi giardini sempre in fiore... Dove si trova questa città? Si trova su di una nuvoletta, una nuvoletta tutta rosa vicino alla luna. Oh io so che ci sei già stato tante volte, ci vai quasi tutte le sere! Ma non te ne ricordi, è così vero? Ma questa volta ti ci voglio condurre io per mano!¹³⁸

Nella città dei sogni l'ascoltatore è trasportato in una dimensione le cui immagini si susseguono come in un film. Un cavaliere chiede a guardiano se possa finire di sognare il sogno della notte precedente, poiché era un sogno che gli interessa molto. "GUARDIANO: E che sogno era? CAVALIERE: Era un sogno nel quale vedevo mio zio anziano lasciarmi erede... Sono proprio rimasto al punto in cui stava chiamando il notaio per far testamento!"¹³⁹. Anche un commendatore sogna la promozione, ma il suono della sveglia glielo impedisce. C'è anche un ragazzo che tenta di entrare nel reparto dei sogni per soli adulti finché non viene scoperto dal guardiano e fatto scortare fuori da una mascherina della città:

GUARDIANO: Capitano certi tipi a volte...Ecco vedete questo ragazzino che arriva in questo momento? State a sentire che pretese...Hei tu dove vai?

RAGAZZINO: (con voce roca da romano) Vado a sognà! Perché? Nun se po'?

GUARDIANO: Si può...Però tu devi andare a sognare nel reparto dei ragazzini! E non dove stavi ieri sera!

RAGAZZINO: E perché? Nun ce posso sta?

GUARDIANO: No...quei sogni sono per le persone grandi! Sono sogni proibiti ai minori di sedici anni!¹⁴⁰

Un marito torna a casa tardi dopo una notte di bagordi con gli amici, è ubriaco e ha baciato altre donne, ma quando la moglie lo scopre si rallegra genuinamente di sapere che il marito ha passato una bella serata. Un povero addormentatosi nella realtà sopra una panchina, può qui dormire in un morbido baldacchino; i professori di liceo sognano di poter marinare la scuola senza farsi scoprire:

SECONDO PROFESSORE: Coraggio amici mariniamo la scuola...

¹³⁸ Ivi p. 3.

¹³⁹ Ivi p. 9.

¹⁴⁰ Ivi pp. 14-15.

TERZO PROFESSORE: Eh ma come si fa? Gli alunni potrebbero vederci...

SECONDO PROFESSORE: Carli, voi siete sempre il solito guastafeste! Non siamo preparati, c'è il sole, è una bella giornata...perché volete andare a scuola?

TERZO PROFESSORE: (voce da vecchietto permaloso) Caro Biagetti...Avete ragione, ma che cosa diremo domattina ai ragazzi?...

PRIMO PROFESSORE: Eh diremo che siamo rimasti assenti per motivi di famiglia...¹⁴¹

E in questa dimensione capovolta sono naturalmente gli alunni a interrogare i professori sulle loro materie: “STUDENTE: Andate a posto, vi metto un bel due. Silenzio! A posto. In questa classe non si gioca abbastanza, non si va abbastanza al cinema eh!”¹⁴². Come si ha avuto modo di accennare, il tema della scuola, dei professori e degli alunni vitelloni era un leitmotiv di Fellini al “Marc’Aurelio” ma qui è portato al paradosso più di quanto egli facesse al settimanale grazie all’inedita sonora ambientazione surreale. Il giro nella Città dei sogni è terminato, ormai si fa giorno e le anime dei sognatori devono tornare sulla Terra. Tra il suono del russare e la dolce musica di un carillon, si chiude questo sipario di radorivista.

I verosimili sognatori sono vivaci di umanità e tenera ingenuità. Essi risultano colti di sorpresa all’interno dei loro stessi sogni e all’interno di questi vagano stupiti:

SIGNORE: Eccovi finalmente, è proprio voi che cercavo! È il modo di trattare dei clienti come me?

GUARDIANO: Che è successo?

SIGNORE: È successo che ieri sera ho fatto un sognaccio tremendo, ho sognato ladri, assassini, mostri, ma che roba è questa! È una vera indecenza!

GUARDIANO: Non so cosa dirvi! Mi sembra una cosa strana! [...] vedrete che farete un bel sogno. Accomodatevi.

SIGNORE: Staremo a vedere, ma guardate che se faccio un sognaccio, come ieri sera, disdico!¹⁴³

Come Fellini avrebbe esplicitato in una dichiarazione successiva: “Il sognatore. È lui che ha fatto il sogno, niente di più profondamente vero è pertinente alla realtà psichica dell’individuo che sogna, però, allo stesso tempo, il sognatore è un ospite nella realtà dei suoi sogni, è qualcuno che sta per capitare da un momento all’altro, ma è lui il sogno”¹⁴⁴.

¹⁴¹ Ivi pp. 38-39.

¹⁴² Ivi p. 40

¹⁴³ Ivi pp. 13-14.

¹⁴⁴ La citazione di Federico Fellini è riportata nel documentario di Anselma dell’Olio, *Fellini degli spiriti*, 2020.

La radiorivista immagina così un mondo di fantasia mantenendo sempre toni briosi e allegri. La città dei sogni è un contenitore di sketch, resi comici proprio dalla straordinaria ambientazione. Non mancano i richiami all'osservazione della realtà e dei caratteri umani tipici della satira umoristica e, dopotutto, del genere della radiorivista cui la scrittura appartiene. Riguardo all'autorialità della scrittura, è certo che il tema onirico appartenga in prima istanza alla fantasia di Federico Fellini ma, nella divertente costruzione della società ribaltata e assurda della città dei sogni si annidano anche le fantasie di Ruggero Maccari dei suoi *Secondo me e Se fossi stato io...* delle sue rubriche varie al "Marc'Aurelio".

Un'altra fonte di ispirazione alla base di *Vuoi sognare con me?* radiorivista sembra attribuibile ancora una volta al fumetto: le anime dei sognatori che si alzano verso una città onirica riporterebbero infatti alle avventure di *Little Nemo* inventate dal fumettista Winsor McCay¹⁴⁵. Nelle sue tavole, il piccolo Nemo era ogni notte chiamato dal re dei sogni Morfeo per vivere delle avventure e prendersi cura della principessa del regno. Si alzava perciò dal letto verso un mondo fantastico in cui diventava un eroe, ma poi si ritrovava quasi sempre, nell'ultima vignetta, caduto dal letto nel mondo reale. McCay, con l'invenzione di un fumetto in cui le immagini potevano uscire dai perimetri della vignetta per spaziare sulla tavola, aveva rivoluzionato il fumetto americano. Il suo stile Liberty era inoltre particolarmente immaginifico e Fellini ha più volte menzionato la sua importanza e le molte citazioni che all'americano aveva dedicato nella sua carriera¹⁴⁶. A Charlotte Chandler aveva ad esempio dichiarato quanto la lettura di *Little Nemo* lo avesse appassionato sin da piccolo:

Uno degli eroi della mia infanzia era Little Nemo, un personaggio dei fumetti americani, anche se allora non sapevo che fosse americano. Lo credevo italiano, come me. Nei fumetti parlava la nostra lingua. Dovevo avere cinque o sei anni, forse meno, quando scoprii Little Nemo, e non riuscivo a credere ai miei occhi! Che rivelazione! C'era qualcuno come me che faceva quelle cose fantastiche¹⁴⁷.

Tuttavia non è chiaro come Fellini possa averne usufruito durante l'infanzia. La versione italiana era stata pubblicata nel "Corriere dei Piccoli" con il titolo *Bubi nel paese del*

¹⁴⁵ Titolo completo Winsor McCay *Little Nemo in Slumberland* pubblicato sul "New York Herald" a partire dal 1905.

¹⁴⁶ Così dichiarava: "E Spielberg, Lucas e io, non ci consideriamo tutti debitori, non rendiamo spesso e volentieri un festoso omaggio in tanti nostri film a *Little Nemo* di Winsor McCay e ai mondo allucinati e siderali di Moebius?" F. Fellini in V. Mollica *Federico Fellini, Parole e disegni*, Torino, Einaudi 2000, p. 54.

¹⁴⁷ F. Fellini in C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 22.

dormiveglia dal 1912 al 1914, quindi prima della sua nascita. Forse Fellini disponeva di qualche vecchia copia. Potrebbe inoltre averne letto delle tavole nella successiva edizione pubblicata sul “Topolino” di Nerbini a partire dal 1935¹⁴⁸ - in tal caso però, quando Fellini dichiara di averlo scoperto durante l’infanzia mentirebbe: un’altra opzione non improbabile.

3.2.5. *Invenzioni*

Invenzioni, firmata dal solo Federico Fellini, è una delle ultime scritture radiofoniche trasmesse, in onda il 19 giugno 1943 per il “Terziglio”. Tra gli interpreti della puntata “Radiocorriere” riporta anche Giulia Masina: è probabile quindi che essa abbia recitato per tutte e tre le radioscene del programma di Cesare Cavallotti, ma non è specificato quale ruolo interpretasse.

Tornando a *Invenzioni*, Cavallotti aveva lanciato la puntata della settimana con la richiesta agli autori di scrivere intorno alla “la più significativa invenzione”¹⁴⁹. A partecipare alla puntata sono Fellini, Riccardo Aragno e Angelo Migneco. La scrittura di Fellini è la prima ad essere riportata:

Per il terziglio di questa settimana si sono dati convegno tre autori che sono già noti ai radioascoltatori: Fellini, Aragno e Migneco che hanno svolto il tema «Invenzioni» ciascuno da un proprio punto di vista personale e diversissimo. Fellini pone la sua scena in una piccola stazioncina di transito, eleggendo il suo quartier generale nella sala d’aspetto di terza classe. Nella notte fredda e piovigginosa, tra il fischio continuo e lacerante delle locomotive che arrivano e partono, sdraiati alla meglio sulle dure tavole dei panconi, i comici di una compagnia di guitti cercano d’ingannare col sonno l’attesa. Fra questi interessanti tipi di teatro, noncurante delle accese dispute del brillante con la subretta, cerca di schiacciare un pisolino una povera e modesta ballerinetta, nella scena e nella vita maltrattata dal destino e dalle vicende sempre più forti di lei. Ma il suo angelo custode ha profonda pietà di questa creaturina gentile: *la stacca dalla vita terrena sia pure solo per qualche istante*, e la conduce nel paese fiorito della speranza e nei fertili territori della fantasia. *Naturalmente viene per la ballerinetta la fine del sogno*. [corsivo nostro]. Commosa ringrazia Dio di averle permesso di fare col pensiero la più bella e la più splendida delle invenzioni¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Cfr. Ottavio Ciro Zanetti *Tre passi nel genio. Fellini tra fumetto, circo e varietà*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 14-20.

¹⁴⁹ C. Cavallotti *Il Terziglio*, in Radiocorriere n. 24, 13-19 giugno 1943, p. 6.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

La presentazione rende chiaro in prima istanza che l'ambientazione della radioscena non è una dimensione reale. In effetti, la trama di *Invenzioni* si basa su alcune trovate narrative che Fellini aveva già sperimentato al "Marc'Aurelio", accennate nella rubrica *Il riflettore acceso* e sviluppate nella rubrica *La fiaba che più ti piace*. Nell'ultima rubrica, in particolare Fellini si focalizzava su persone straniate dalla società, sugli ultimi – spesso operatori secondari del mondo del varietà – e li trasportava in un mondo di fantasia in cui essi si sarebbero sentiti accolti. La dinamica introduttiva di *Invenzioni* è la medesima, tuttavia la fantasia è sviluppata in una storia altra di cui la trama della reietta trasportata in un mondo di fantasia risulterà solo un pretesto, una storia di cornice.

La radioscena si apre infatti su una misera compagnia di avanspettacolo in stazione, in attesa di un treno in ritardo "una piccola guitta di compagnia di varietà. Una di quelle che gira nei teatrini di pochi soldi e tanti fischi"¹⁵¹. Nella sala d'aspetto con "il suo caratteristico odore che sa di chiuso, di cattive sigarette, di scorze d'arancio"¹⁵², si trovano in attesa le ballerine della compagnia.

Tra di loro, una in particolare sembra molto infelice. È proprio questa ad essere raggiunta da un uomo anziano, eccentrico, vestito di azzurro. L'anziano la invita a seguirlo per mostrargli una cosa importante: ha compreso che la ballerinetta è triste e per questo sa che lei più di tutti ha bisogno di ascoltare la sua storia.

Buonasera ballerinetta... oh, non aver paura, non voglio sgridarti, non voglio farti del male, sei triste vero? Per questo mi sono avvicinato, per questo ho voluto parlarti. Abito in questo paesino io e vengo spesso alla stazione ma nessuno mai mi vuol dare ascolto. [...] Gli altri dicono che sono pazzo...e invece dovrebbero essere tanto grati al mio grande antenato¹⁵³.

L'ometto conduce la ballerina di fronte al monumento che ha fatto costruire per un suo misterioso antenato. È una statua costituita da differenti materiali: "Vedi ballerinetta la bocca è d'oro... Tutto d'oro volevo farlo ma non potevo e allora mentre lavoravo ho cambiato tanti metalli dal più ricco al più povero... Poi il legno... Vedi? Le dita della mano sono di terra e le grandi ali bianche di seta"¹⁵⁴. Di fronte a questo strano totem l'omino spiega come l'invenzione del suo antenato, che aveva nome Ciclamino, avesse salvato tutti gli esseri umani donandogli

¹⁵¹ F. Fellini, *Invenzioni*, 19 giugno 1943, Archivio Siae Dor Lirica, p. 6.

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ivi p. 12.

coraggio anche nei momenti di maggiore angoscia, quella stessa angoscia che sentiva la ballerina.

Lui tante volte ti è stato utile...Devi dimenticare tante cose grigie, dimenticare la voce della subretta che quando il sipario si chiude ti grida arrabbiata -Ti farò mandar via, sfacciata, villana, mi hai coperta due volte, il pubblico viene per vedere me, ti farò mandar via...- aiutarti a dimenticare il rumore delle ruote del treno che ti porta in città lontane [...] e la polvere dei palcoscenici, le desolate e squallide notti di Natale nei teatrini semivuoti¹⁵⁵.

Il linguaggio è il calco delle scritture di Fellini al “Marc’Aurelio” per le suddette rubriche da cui la struttura della radioscena deriva¹⁵⁶. Ma la radioscena si inoltra poi in una dimensione mitica. Ciclamino era vissuto al tempo dei primi uomini, quando ancora si sopravviveva grazie alla caccia e si rischiava la morte ogni giorno affrontando belve feroci. Allora e tribù vivevano nella paura e nel dolore:

Anche durante la notte le nere ali del terrore o lo struggente ricordo di qualcuno scomparso cagionavano paure e tristezze. Possibile che si fosse nati solo per questo? Il mondo era bello, belli i colori dei suoi boschi, del suo cielo, dei suoi mari, ma mancava qualcosa e Ciclamino per primo capì che era necessario render meno dura la vita¹⁵⁷.

Ciclamino si era allora rintanato con un suo servo nel punto più isolato della Terra, all’estremità di una grotta e per mesi aveva studiato per scoprire un modo di sconfiggere la paura, finché una notte aveva intravisto qualcosa. Si trattava di una figura nera: dapprima era solo l’ombra di una donna, ma con il passare delle notti la donna era diventata più nitida, con i capelli biondi e gli occhi azzurri. Notte dopo notte l’immagine diveniva più chiara finché la donna gli aveva parlato: si chiamava Gheja. La donna aveva condotto Ciclamino fuori dalla caverna e, sebbene fosse notte, la caverna era illuminata dal sole e Ciclamino si sentiva forte. Quando anche il suo servo Ghor aveva iniziato a vedere Gheja, Ciclamino aveva avuto la conferma che la sua invenzione fosse reale e fosse un dono per tutta l’umanità.

Uomini della terra vi ho chiamato tutti perché sappiate della mia grande invenzione: uomini della terra ho vinto il terrore, i mostri non vi atterriranno più [...] Il sole può apparire in mezzo alle tempeste e Gheja vi condurrà a cacciare in prati meravigliosi! [...] Vi giuro che quello che

¹⁵⁵ Ivi p. 10.

¹⁵⁶ Cfr. capitolo 2.

¹⁵⁷ F. Fellini *Invenzioni* p. 13.

faccio io anche voi potete farlo. Volare più in alto della Luna, scendere negli abissi del mare, staccare le stelle dal cielo! [...] Vi giuro fratelli che i morti ritorneranno¹⁵⁸.

Con il passare del tempo le parole profetiche di Ciclamino si erano avverate: Gheja parlava ad ogni uomo dandogli forza e speranza: “Gheja la divina li guidava nei meravigliosi regni dove le paure, i terrori, le ansie del giorno disparivano d’incanto”¹⁵⁹.

L’ometto, arrivato a fine storia, spiega alla ballerinetta di esser certo che da qualche parte, in una pietra ora al centro della Terra, vi sia un’incisione dedicata “A CICLAMINO L’INVENTORE DEL SOGNO”¹⁶⁰. Ormai è tardi, il treno in ritardo sta finalmente arrivando, la compagnia deve ripartire, si chiede dove sia finita la ballerinetta che nel frattempo saluta lo strano ometto vestito d’azzurro e sale sullo squallido treno. Cerca di dormire, angosciata dalle preoccupazioni, dalla mancanza dei suoi genitori lontani, dalla difficoltà della sua vita: fortunatamente però, chiude gli occhi, appare Ciclamino e inizia a sognare.

Invenzioni è una delle scritture radiofoniche più mature di Federico Fellini, non solo dal punto di vista cronologico - essendo risalente al 1943 - ma per l’armonico utilizzo con cui Fellini si esprime attraverso il mezzo sonoro. La scrittura trasporta tanto i personaggi quanto gli ascoltatori da una storia di cornice a una fiaba interna, in una storia dentro la storia, con il solo utilizzo delle transizioni sonore, delle suggestive parole, dell’immediatezza del linguaggio che tuttavia mantiene uno stile lirico e piuttosto alto.

I rumori della dimensione di cornice - brusii di altoparlanti, rumori degli sportelli che si chiudono, brusii di sottofondo... - indicati con precisione a inizio e fine della scrittura, sono sostituiti, nella storia di Ciclamino, da musiche di sottofondo che passano da essere ‘in primo piano’ al ‘secondo piano’ a seconda delle pause e delle parole dell’ometto. Anche la modulazione della voce di quest’ultimo è accuratamente appuntata: egli passa da una “voce incredibilmente dolce” a una voce cupa, a una voce fioca a seconda delle fasi della sua narrazione. Il Fellini sceneggiatore radiofonico, si fa qui quasi regista e descrive con chiarezza ogni modulazioni di tono dell’attore.

È importante sottolineare quanto, in queste scritture del 1943, Fellini appaia molto più malinconico, oscuro e riflessivo. Al “Marc’Aurelio” egli aveva esordito con scritture surreali, talvolta ciniche e afferenti a un umorismo quasi macabro; in radio aveva esordito con il genere

¹⁵⁸ Ivi p. 21.

¹⁵⁹ Ivi p. 23.

¹⁶⁰ Ibidem.

leggero, temi esuberanti e ironici. Nel “Terziglio” invece, come nelle ultime rubriche di “Marc’Aurelio”, egli abbandona il manierismo dei primi tempi e si apre a una scrittura più intima. Il contesto di guerra, dei molti amici partiti per il fronte, dei nazisti sempre più controllanti nelle strade di Roma, della paura delle bombe e, in ultimo, la necessità di nascondersi dall’accusa di renitenza, appaiono un fattore influente per questa maturazione stilistica. Nella radioscena, il senso di angoscia e miseria riportate nella storia di cornice e la necessità di trovare un mezzo di salvezza dalla paura, sono temi che richiamano fortemente il periodo storico. La critica felliniana ha quasi sempre connesso la vena malinconica di Federico Fellini a una tendenza personale, ma – in un contesto come quello del 1943 è bene riportare l’autore alla storia e considerarne il suo agire in essa¹⁶¹.

3.2.6 Invenzioni - La scoperta del sogno

Dopo *La dolce vita* (1960) e la popolarità ottenuta in Italia e all’estero, Federico Fellini, racconta Kezich, ha una forte crisi creativa. Doveva ora entrare in competizione con sé stesso e la paura di deludere le sue stesse aspettative e quelle del pubblico stava prendendo il sopravvento. Non avvenne: Fellini riuscì a trasformare in film il suo blocco creativo unendo alcune delle frammentarie immagini che si erano affollate nella sua mente in quegli anni: così realizzò il film capolavoro *8½* (1963).

Il processo però, di circa tre anni aveva consistito in un lungo lavoro su se stesso. Nel rigenerare la sua creatività per concentrarsi sulla sua ispirazione, il regista aveva intrapreso un percorso di psicanalisi in cui aveva iniziato a analizzare i suoi sogni con l’aiuto dello psicanalista berlinese junghiano Ernst Bernhard. Bernhard è stato una figura centrale per molti intellettuali dell’Italia del tempo: Natalia Ginzburg, Carla Vasio, Adriano Olivetti e molti altri. Fellini era stato introdotto allo psicanalista da Enrico De Seta, vecchio amico dai tempi del “Marc’Aurelio”.

Su esortazione dello psichiatra, nel 1960, Fellini inizia ad annotare i suoi sogni con grande cura nello scriverli e nel disegnarli. Tuttavia nel riminese l’ossessione per il mondo dei sogni è ben precedente allo studio assiduo di questi e le sue scritture radiofoniche a tema onirico ne riportano ottimi esempi.

¹⁶¹ In questa affermazione ci si lega al filone di studi critici intorno a Fellini che reinseriscono le peculiarità dell’autore al contesto storico e che quindi non considerino Federico Fellini come un’artista visionario ed esterno alla storia come la critica felliniana lo ha quasi sempre descritto. Principali studi di riferimento sono quindi quelli di Andrea Minuz *Viaggio al termine dell’Italia. Fellini politico*, Catanzaro, Rubettino, 2011. E il più recente studio di Marco Bertozzi *L’Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio, 2021.

Da bambino, verso i sei, sette anni, io ero convinto che ci fossero due vite, una con gli occhi aperti e una con gli occhi chiusi. La sera non vedevo l'ora di andare a letto. Avevo battezzato i quattro angoli del letto con i nomi dei cinema di Rimini: Fulgor, Savoia, Opera Nazionale Balilla, Sultano. Lo spettacolo cominciava appena chiudevo gli occhi. [...] Apparivano spirali colorate, raggi, costellazioni, puntini luminosi, sfere scintillanti a volte circondate da anelli come il pianeta Saturno. Il cielo buio era costellato di forme abbaglianti e colorate, che poi prendevano a roteare lentamente, avendomi al centro. Uno spettacolo che mi incantava. Roteando, un po' per volta la galassia di luce attenuava il suo splendore e rallentava, come una giostra che scarichi. Tutto intiepidiva e impallidiva. Allora voleva dire che in quell'angolo lo spettacolo era finito, e io cambiavo angolo del letto. [...] Gli spettacoli si ripetevano tutte le notti. Per anni¹⁶².

Questa dichiarazione del regista risale al 1987. Il ricordo è velato dagli anni e dalla nostalgia, da ossessioni infantili molto astratte e trasportate per anni nella memoria. È un ricordo espresso, come sempre in Fellini, in una costruzione cinematografica della sua esistenza. Tuttavia, aldilà della potenza effettiva con cui queste immagini saranno apparse al Fellini bambino, è certo la sua attenzione ai sogni si era sviluppata sin in giovane età e che tutta la sua carriera cinematografica sia incentrata su di essa.

In Fellini vige una sostanziale equivalenza tra sogno, ricordo e fantasia e il confine tra questi regni era quanto mai labile nelle sue opere e anche nella sua vita quotidiana. Pensiamo per esempio alla fama di bugiardo che lo ha accompagnato per tutta la vita. Come dicono i poeti, gli esseri umani non possono sopportare troppa realtà¹⁶³.

È proprio nel modo in cui si affronta il tema del sogno che si evince la grande maturità di *Invenzioni* in rapporto agli sviluppi futuri della carriera e della poetica di Fellini. In *Invenzioni* il piano del verosimile e quello del fantastico si intersecano. Mentre la ballerinetta è con la sua compagnia nella sala d'attesa della stazione, l'omino dal vestito azzurro appare dalla porta come non fosse uno dei personaggi della storia di cornice. Egli rappresenta l'ingresso al mondo onirico, eppure il copione non esplicita lo stato di sonno della ballerina e non rende perciò palese la dimensione fantastica in cui la radioscena sta per indirizzarsi. I rumori di sottofondo, accuratamente segnati dal copione, rimangono realistici: si sentono ancora il frastuono della stazione e le urla del capocomico. Solo dopo che l'ometto inizia a parlare vi è un indizio del

¹⁶² F. Fellini *Il libro dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2019 p. 581.

¹⁶³ Simona Argentieri in F. Fellini *Il libro dei sogni* p. 21.

cambio di tono della radioscena: “tre note di carillon poi subito la voce *stranamente* dolce dell’ometto”¹⁶⁴.

Come per la sua opera cinematografica futura, in *Invenzioni* la dimensione del reale è con naturalezza attraversata da quella fantastica: è un primo passo verso quel realismo magico spesso attribuito al regista. Ma questo realismo magico, che sarà uno dei tratti d’autore principali di Fellini, è in questa radioscena talmente esplicito da anticipare di circa vent’anni la sua massima compiutezza nel cinema.

Come regista, Fellini accosterà realtà e immaginazione sin dagli esordi: si pensi a *Lo Sceicco Bianco* (1952), in cui la ricerca spasmodica dell’attore Fernando Rivoli da parte di Wanda, nasce dalle fantasticherie della donna. Qui, ad esempio, l’apparizione dell’attore sopra un’altalena in cielo è giustificata solo dopo qualche minuto, quando si chiarisce che l’altalena è uno strumento scenografico. Anche *La strada* risulterà una fiaba immersa ai confini del mondo reale.

Eppure questi suoi primi film che accennano tratti magici sono inizialmente accolti con sospetto: si pensi al disastro finanziario de *Lo sceicco Bianco* a causa della delusione degli spettatori per non essersi trovati di fronte a un film d’avventura; si pensi oppure allo scetticismo con cui *La strada* venne accolto in Italia dalla critica di sinistra o anche dalla critica cattolica¹⁶⁵. Iniziatosi alla regia a partire dal contesto imperante del Neorealismo, la svolta onirica di Fellini, quindi, si compie solo con *8½* nel 1963¹⁶⁶, quando il protagonista Guido immagina i vari film che non riesce a realizzare tra i corridoi dello stabilimento termale - e lo fa mentre è immerso in conversazioni o incontri con personae circostanti. Ancor di più è in *Giulietta degli spiriti* (1965) che personaggi e ambientazioni reali e fantastiche si intersecano.

Così è importante dimostrare che in radio Fellini si mostrava capace di spaziare in argomenti e tematiche ultra-dimensionali che, nel cinema, riuscirà a trattare solo dopo gli anni Sessanta. Non si tratta più di proiettare una ballerina di avanspettacolo verso il desiderio di divenire una soubrette di rivista, come accadeva nelle scritture del “Marc’Aurelio” o accadrà in *Luci del varietà* (1950). La ballerinetta di *Invenzioni* esce dalla sua dimensione ed entra in un tempo mitico, in una storia che apparentemente non le appartiene eppure parla direttamente alla sua coscienza.

¹⁶⁴ Ivi p. 8.

¹⁶⁵ Si rimanda a A. Tassone 23½ pp. 105-127 per *Lo sceicco bianco*, pp. 161-189 per *La strada*.

¹⁶⁶ Come riportato con attenzione da T. Kezich in *Federico* pp.216-222 e 228-444.

Nella dimensione della radio e sotto il contenitore di varietà radiofonico, lontana da correnti cinematografiche e dai vincoli finanziari della costosa macchina del cinema, Fellini in *Eiar* appare già libero di sperimentare a pieno la sua fantasia e esasperarne gli esiti grazie alla sola suggestione sonora.

3.2.7. Gheja – La Grande Madre

Che il sogno sia la matrice della creatività di Fellini ne è un implicito ma raffinatissimo esempio anche il personaggio di Gheja. Per scovare il significato profondo di questa misteriosa donna che appare ai primi uomini durante la notte, occorreranno delle generiche premesse. Gheja nella radioscena appare non solo come un sogno ma come un'arcaica divinità madre – e il nome in riferimento all'antica dea della Terra non sembra casuale – facilmente ricollegabile ai temi della nascita e della rigenerazione. Così, infatti, Gheja rappresenta un rinnovamento per l'umanità e si colloca, anche nella radioscena, nel fulcro della Terra:

OMETTO: Gheja la divina Gheja li guidava nei meravigliosi regni dove le paure, i terrori, le ansie del giorno disparivano d'incanto [...] E allora quel giorno tutta la terra risuonò di canti, di gioia...La notte era portatrice di felicità [...] Ballerinetta...io penso che forse al centro della Terra, portata laggiù da spaventatosi cataclismi deve esistere una grande pietra...Una enorme pietra che forse allora sorgeva al centro della foresta più cupa, una pietra più alta degli alberi, e sulla quale credendola eterna, gli uomini di allora abbiano inciso il nome di quel meraviglioso mago..."A CICLAMINO INVENTORE DEL SOGNO¹⁶⁷.

Il mistero arcaico del femminile è un tema molto approfondito nella carriera e negli interessi specifici di Federico Fellini. A partire dall'opera del suo psicoterapeuta Ernst Bernhard che nel saggio *Mitobiografia* (1969) rifletteva sulla connessione tra gli antichi culti misterici del bacino mediterraneo e i rapporti che ancora gli uomini mediterranei avevano con il femminile:

La chiave che permette di schiudere l'enigma dell'anima italiana è la constatazione che in Italia regna la Grande Madre mediterranea, la quale non ha perduto nei millenni né di potenza né di influenza. Essa è la premessa archetipica che si ravviva in ogni singola donna italiana se si fa appello alle sue qualità materne [...] Data la posizione dominante della madre nella psicologia italiana, è naturale che la maggior parte delle nevrosi sia determinata principalmente da complesso materno¹⁶⁸.

¹⁶⁷ F. Fellini *Invenzioni* p. 23.

¹⁶⁸ E. Bernhard *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969. p. 172.

In sostanza, la teoria dello psicoterapeuta è che questo antico culto, ancora insito nella nostra cultura, governi il nucleo familiare rendendo estremamente personali e più morbosi i legami affettivi dei mediterranei. Sono argomentazioni non prive di stereotipi, eppure a questi argomenti Federico Fellini dava grande rilevanza: Bernhard era per lui un punto di riferimento teorico¹⁶⁹. Così anche il regista nel 1965 sulle nevrosi maschili verso il femminile dichiarava:

Penso che l'uomo abbia una difficoltà a parlare, a rappresentare la donna, in quanto la donna, come dice Jung, è proprio situata là in quel punto dove comincia la zona oscura dell'uomo: la sua parte di ombra e quindi... ecco la difficoltà di poterla proiettare oggettivamente. In fondo l'uomo parlando della donna non fa che parlare della sua parte più tenebrosa¹⁷⁰.

Ma nel cinema di Fellini la donna ha anche una forte carica simbolica e creativa, di connessione con la vita. Un concetto su cui lo stesso ironizzava: “Non potrei mai uccidermi. Mi basta la vista di una bella ragazza e torna la gioia di vivere”¹⁷¹. E i suoi film abbondano di riferimenti al femminile e ai suoi significati arcaici. Marcello del *La dolce vita* estasiato dalla bellezza magnetica di Sylvia le sussurra “sei la prima donna del primo giorno della creazione”¹⁷². Onirica, arcaica e misteriosa apparirà anche la ragazza della fonte, interpretata in 8½ da Claudia Cardinale. Guido osserva la ragazza della fonte apparsa nella penombra nella sua camera, intenta a rifargli il letto “è una di quelle ragazze che danno l'acqua per guarire, è bellissima, giovane e antica, bambina e già donna, autentica solare, non c'è dubbio che sia lei la sua salvezza”¹⁷³. Come Ciclamino intravedeva Gheja nella grotta chiedendosi cosa fosse, così Guido cerca di capire cosa rappresenti la ragazza “ammettiamo che sei la purezza, che sei la spontaneità [...] allora che vuoi?...”¹⁷⁴ e la ragazza iniziava a parlare “Sono venuta per non andare via più, voglio far ordine, voglio far pulizia, voglio far ordine, voglio far pulizia...”¹⁷⁵. È una visione onirica che sembra voler avvicinare Guido al suo subconscio, alla sua purezza. Forse non a caso è solo dopo aver parlato con Claudia, interprete della ragazza della fonte, che Guido si riconnette alla sua spontaneità e riesce a dare avvio alle riprese del film. Una

¹⁶⁹ La biblioteca appartenuta a Fellini riflette il suo interesse per l'onirico, l'arcano e la psicanalisi. Tra i suoi testi figuravano opere di materia antropologica, orientalista e mitologica, con una particolare attenzione al misticismo. Spicca, nella sezione dedicata alla religione femminile, il volume *Le grandi madri*, Milano, Feltrinelli, 1989. - Cfr. O. Marioni, Giuseppe Ricci (a cura di), *I libri di casa mia. La biblioteca di Fellini in mostra*, Rimini, La Pieve Poligrafica Editore, 2008.

¹⁷⁰ *Intervista a Fellini*. P. Pintus, M. Cimnaghis; in *Anteprima Rai*, 1965. Da Archivio digitale Teche Rai.

¹⁷¹ F. Fellini in Giacobelli Enrico (a cura di) *TuttoFellini*, Roma, Gremese, 2019.

¹⁷² F. Fellini *La dolce vita*, 1960.

¹⁷³ F. Fellini *8½*, 1963.

¹⁷⁴ F. Fellini *8½*, 1963.

¹⁷⁵ *Ibidem*. Così Gheja si presentava a Ciclamino: “Ciclamino...Ciclamino vieni fuori con me...il sole è già alto. Vieni! CICLAMINO: *Chi sei?* Non fuggire come sempre. Gheja, Gheja, come può esserci il sole se era notte...” F. Fellini *Invenzioni* p. 17.

conclusione simile a quella già pervenuta nella scrittura di venti anni prima quando Gheja donava a Ciclamino il sogno, le immagini e l'ispirazione per sconfiggere la paura.

Gli uomini di Fellini cercano nella donna un modo di ritornare a sé stessi, così anche Casanova, a detta di Fellini “un italiano imprigionato nel ventre della madre”¹⁷⁶ – è perso in questo femminile ancestrale, nella ‘Mouna’, ma ne rimane inglobato poiché al contrario dei personaggi precedenti non riesce a trarne consapevolezza. Anche ne *La città delle donne* (1980) torna la Dea Madre e torna la donna ideale, la cui ricerca, come in Casanova, diventa quasi un incubo per il protagonista Snaporaz. Qui la scenografia riproduce la statua di una divinità femminile come una delle statue degli antichi culti, vi è il riferimento diretto alla Grande Madre. Ma anche Snaporaz – doppio di Fellini – è un uomo condannato a non comprendere le donne: cerca di andare incontro alla donna ideale ma sa che in realtà essa non esistere “si certo, certo...Arrivati a questo punto non può non farsi vedere, non può non apparire di questo spettro, perché io sono sicuro che non esiste, è un'estranea, è altrove da sempre! *Un fantasma fluttuante che non si può prendere*”¹⁷⁷.

Questo contrasto tra l'uomo che aveva saputo cogliere il sogno e portare forza a tutti gli uomini – Ciclamino – e i successivi personaggi felliniani che non riescono a intercettare la donna sognata e i messaggi vitali che il regista le attribuisce, riporta alle ossessioni stesse del regista che nel sogno faceva risiedere buona parte della sua creatività.

Il sogno era ciò che di più arcano Fellini potesse sperimentare personalmente, era il mistero che gli si svelava di notte: Gheja, in Federico Fellini, è una ricerca continua. Come scriveva nel 1943 in *Invenzioni* è “Un'invenzione particolarissima, originalissima, inimitabile che esiste da migliaia di anni e insuperata e insuperabile resisterà finché gli uomini simili a noi vivranno in questo mondo”¹⁷⁸.

Il terrore per Fellini era infatti perdere la creatività che attribuiva al sogno e negli ultimi anni della sua vita, si racconta, era tormentato non tanto dalla paura di perdere il sonno ma di perdere i sogni:

Fellini ha raccontato che durante i suoi drammatici periodi di sofferenza psichica -a torto, diagnosticati come depressione- nei quali non riusciva più a trovare in se stesso né i sentimenti, né affetti, temesse più di ogni altra cosa di perdere l'ispirazione. -Un cuscino era solo un cuscino...quello sgabello solo uno sgabello- Non c'era più, come gli accadeva invece nei momenti di benessere, la fluida capacità di giocare con le immagini, per cui per sentieri

¹⁷⁶ F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 2015 p. 176.

¹⁷⁷ F. Fellini, *La città delle donne*, 1980.

¹⁷⁸ F. Fellini *Invenzioni* p. 1.

metaforici e simbolici ogni cosa ne poteva rappresentare tante altre. [...] Questa era la sua personalissima forma di angoscia, nella quale la perdita della capacità creativa coincideva con la perdita di sé.¹⁷⁹

A seguito dell'uscita del film *La città delle donne* (1980), il poeta veneto Andrea Zanzotto ricostruiva il rapporto tra il cinema di Fellini - il sogno - il femminile con questi termini:

Si può ben dire che questa esperienza di Fellini è la massima riproposta di un cinema come brulichio generante, in quanto più che altrove egli collega la caverna del sogno a quella della donna -che è "nella donna"- e poi a quella del cinema in atto. I sogni suggono premesse in oscuri tropici sotterranei e infraumani; tutti, uomini e donne, sono stati prigionieri in quelle zone, di cui fa parte quella mirabile caverna plasmatrice che è la sacca uterina¹⁸⁰.

Zanzotto vede nel cinema di Fellini l'espressione di un 'brulichio generante' che deriva dall'ispirazione del sogno e dalla potenza generatrice femminile.

Il nesso tra la donna, il sogno e la creazione, in una scrittura radiofonica risalente al 1943 appare così profetico della poetica felliniana futura. *Invenzioni*, scritta a soli ventitre anni, sembra sintetizzare le ossessioni di sempre e le più simboliche immagini del suo cinema. Gheja sembra perciò il punto di partenza di una visione del femminile che Fellini ha ricreato in tutta la sua arte, ma ancora, nella sua dimensione esplicitamente mitica, esplicitamente onirica essa sembra quasi esserne il punto d'arrivo.

¹⁷⁹ V. Mollica in F. Fellini *Il libro dei sogni* p. 24.

¹⁸⁰ A Zanzotto *Il cinema brucia e illumina*, Marsilio, Venezia 2011 p. 47.

FEDERICO FELLINI, L'UTILIZZO DEL SONORO, IL SIMBOLISMO DELLE VOCI

Si vuole sottolineare in questo paragrafo l'attitudine all'utilizzo delle potenzialità del sonoro in Fellini che la critica autoriale ha sovente trascurato. Di Fellini la critica si è infatti maggiormente soffermata sulla dimensione visiva ma meno, erroneamente, sulla dimensione sonora della sua opera.

Anche da un punto di vista meramente rumoristico, si noti come i film di Fellini siano ricchi di battute onomatopoeiche, significanti senza un apparente significato, ma che pure hanno uno scopo e un valore preciso. Si pensi al legame tra suono onomatopoeico e eccitazione riscontrabile ad esempio negli spasmi emessi da Snaporaz in *La città delle donne* quando egli traduce verbalmente ogni prospettiva erotica in versi quali "smick, smack". La stessa funzione è assunta in $8\frac{1}{2}$ dagli "sgulp" di Carla e Guido che, anch'essi, quando in stato di eccitazione emettono versi fumettistici.

Dopotutto, con le voci, oltre che con i rumori, Fellini ha avuto un legame molto stretto: famoso è il fatto che egli considerasse il lavoro di doppiaggio e di postproduzione sonora d'importanza pari al lavoro di registrazione filmica. Egli creava voci dove non ne aveva: "Pochi registi hanno usato la separazione tra corpo e voce con la libertà e con la creatività di Fellini, che sceglieva personalmente le voci e partecipava a tutte le fasi della sincronizzazione"¹⁸¹. Lungi dall'essere di secondaria importanza, le voci e le battute dei suoi film, semplicemente avevano vita propria. A Fellini interessava che ogni personaggio fosse più possibilmente simile a quello che aveva immaginato e quando un volto era giusto, ma la voce non risultava all'altezza della suggestione, la sostituiva in doppiaggio con un'altra voce¹⁸². Fellini nella carriera mantenne quindi cura per la produzione sonora, soprattutto in fase di post-produzione: un'attività che considerava quasi indipendente dalle immagini. Quando sapeva che la scena sarebbe stata ridoppiata – molto spesso – egli permetteva allora agli attori di recitare anche battute improvvisate sul momento, perfino elencare numeri a caso.

¹⁸¹ Ilaria Feole, in Giacovelli (a cura di) *TuttoFellini* p. 141. Le nozioni su Fellini e il rapporto con il doppiaggio sono prese da Tatti Sanguineti (a cura di) *Voci del varietà/Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*, Rimini, Fondazione Federico Fellini – Cineteca di Bologna, 2005.

¹⁸² Uno degli esempi più famosi della libertà con cui Fellini scindeva le voci dai corpi è l'aneddoto di Anita Ekberg in *La dolce vita*, che in un primo momento era stata addirittura doppiata da Elio Pandolfi. In una fase preliminare di questo studio, Pandolfi, in intervista privata ci aveva raccontato l'esperienza, pure spesso riportata in molte sue interviste: "Purtroppo in presa diretta il sonoro era difettoso, allora bisognava doppiarlo e quando lei [Anita Ekberg] andò a ridoppiarsi, non riusciva ad andare in sinc. Non riusciva a entrare in bocca a sé stessa, faceva difficoltà. Allora Fellini la fece doppiare a me...la feci precisa identica, ma lei si offese. Fellini allora gli disse 'leggi le battute che devi dire e dille'. Lei incise senza guardare il volto e Federico le ha prese, le ha tagliate sul nastro e gliele mise in bocca una per una. Alla fine nel film uscì doppiata da sé stessa con i pezzi di nastri magnetico tagliati da quell'incisione a parte." Elio Pandolfi, intervista del 5 luglio 2020.

In radio invece, dove tutto è affidato al sonoro, ma Fellini non curava personalmente la regia i suoni, i rumori e le musiche erano annotati in ogni minimo dettaglio. Attraverso l'uso di un mezzo esclusivamente sonoro e l'uso della rumoristica, Fellini è in grado perciò di creare effetti comici e surreali, oppure di utilizzare il suono con funzione narrativa, oppure di rendere aspetti rumoristici e sonori suggestioni specifiche a cui poi, nel corso della carriera, attribuirà simboli fondamentali nella sua poetica cinematografica. Questo paragrafo porta degli esempi di questi tre scopi: il sonoro come espressione meta-umoristica; il sonoro con funzione narrativa; il sonoro con funzione simbolica.

3.3.1 La voce come meta-umorismo:

Per quanto riguarda il primo scopo, si evince in tutti i quei copioni in cui Fellini – quasi sempre con Maccari – si rivolge ironicamente al pubblico degli ascoltatori per generare con loro un sentimento di intimità e confidenziale complicità. Su questo piano risulta estremamente interessante l'utilizzo del presentatore radiofonico come elemento meta-teatrale che, grazie a presentazioni eccentriche, ha il compito contemporaneamente di presentare bonariamente gli autori e rafforzarne la personalità di fronte al pubblico; di entrare in complicità con esso; di incuriosire l'ascoltatore verso una radioscena che sin dalla sua presentazione appare fantasiosa e originale e in ultimo di sviluppare autoriflessioni sulla scrittura radiofonica. Si prenda ad esempio l'esordio della radioscena *Chi si contenta gode*, di Fellini e Maccari del 11 gennaio 1941.

Amici cari, buongiorno. Chi sono io? Sono il signore benevolo. Il signore che ama gli autori delle scenette ed anche i radioascoltatori. Sono veramente un tesoro di bontà, e soffro quando vedo Fellini e Maccari preoccuparsi sul modo come cominciare una scenetta. Essi si contorcono affannosamente le mani mormorando – “Ma porca miseria, come si fa a far capire fin dal principio che il giovanotto si chiama Tom e che...ecc, ecc?”.

Li vedo agitarsi, quasi piangere. Vedete cari amici, essi sono degli originali e non vogliono mettere il solito personaggio dell'annunciatore che spiega subito come stanno le cose... - No - essi dicono che sono cose vecchie e strafatte. Bisogna trovare una maniera carina e nuova per iniziare le nostre scenette¹⁸³.

Tale espediente si ritrova spesso, non solamente in apertura delle radioscene ma anche in uscita, come nel caso della radioscena *Mancava il finale* scritta ancora una volta con Maccari, in onda

¹⁸³ F. Fellini, Ruggero Maccari *Chi si contenta gode*, 11 gennaio 1941, p. 2. Conservato presso Siae.

il 19 dicembre 1940. Anche qui la preoccupazione degli autori sembra essere quella dell'originalità:

Presentando questa rivista gli autori si sono preoccupati principalmente di essere originali, molto originali! Essi hanno voluto ad ogni costo deviare dal solito binario. Tutte le riviste teatrali e radiofoniche cominciano per di più con una breve musicchetta di introduzione, un motivetto, una canzone, della musica, insomma... La rivista che ascolterete invece, volendo staccarsi dalla normalità non comincia con musica, bensì con dei numeri!¹⁸⁴

La scrittura si apre così con degli annunciatori intenti a contare e enumerare numeri randomici. La stessa originalità è richiusa a fine di essa, quando si decide di congedare gli ascoltatori non tramite canonici saluti del presentatore o con musica finale, ma attraverso nitriti di cavalli:

Annunciatrice: E qui dovrebbe finire la rivista, ma gli autori, sempre per la mania di essere originali invece di farla finire in musica preferiscono farla finire con lunghi nitriti di cavallo... Ascoltate... Primo nitrito.

(Si ode un lunghissimo nitrito)

Annunciatrice: Secondo nitrito

(Altro nitrito).

Annunciatrice: Terzo nitrito

(Antro nitrito)¹⁸⁵

È questa una strategia autoironica e autoriflessiva abbastanza comune nella narrativa del tempo¹⁸⁶. Si ritroverà anche nelle successive impostazioni del programma "Umoristi al Microfono", in cui il gioco con l'ascoltatore si esprime anche attraverso la complicità del presentatore – spesso denominato "Marc' Aurelio – di deridere, e quindi auto-deridere gli autori della rivista. Così nella puntata numero tre del programma, al presentatore è dato il compito di fare l'appello:

"Questo terzo numero è stato compilato dai nostri redattori: Steno, Riani, Maccari e Federico. Assenti ingiustificati: Vincenzo Rovi che doveva partecipare a un'importate partita a palline con un noto industriale veronese e Mario Brancacci che doveva accompagnare un amico a guardare una vetrina in un negozio di cravatte in Corso Umberto. Assenti ingiustificati che

¹⁸⁴ F. Fellini, R. Maccari *Mancava il finale*, 19 dicembre 1940, p. 3. Archivio SIAE, Dor Lirica.

¹⁸⁵ Ivi p. 42.

¹⁸⁶ Il ricordo va qui all'inizio di *Pinocchio*: "-C'era una volta... -Un re! -diranno subito i miei piccoli lettori. - No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno". In C. Collodi, *Pinocchio*.

dovranno venire domattina in redazione accompagnati dai genitori: Ercolino, Giggi il Bullo e Genoveffa la racchia¹⁸⁷.

In Fellini e Maccari, si evince, tale ufficio del presentatore risulta tuttavia particolarmente esasperato già dai loro primi anni di scrittura radiofonica. Attraverso questi originali interventi essi si affermano con forza come autori radiofonici poiché l'autorialità, la penna dietro la voce, è ben palesata di fronte gli ascoltatori. L'originalità è quindi uno strumento per affermarsi e ha modo di esistere tanto più attraverso il sonoro, in cui l'effimero del mezzo dell'etere può plasmare infinite nuove realtà, a servizio e a volontà degli autori.

L'ironia diventa autoironia quando l'estrosità dell'intervento autoriale è talmente strano da essere denunciata dall'autore stesso, è il caso della conclusione della radioscena *Follia* in cui Fellini, dopo aver trasformato i due giovani sposi protagonisti della scrittura dapprima in smontabili burattini, poi aver rivelato agli ascoltatori che essi sono in realtà due gatti, è tacciato dal presentatore-Marc'Aurelio di voler fin troppo giocare con la pazienza dell'ascoltatore, volendo proseguire la dinamica di scomposizione dei due protagonisti fino a farli diventare dei topi:

MARC'AURELIO: Basta, basta! È finito! Finisce qui! Fortunatamente! Federico voleva seguire, difatti poco dopo il gatto ricominciava. 'Oggi è un bel giorno, un giorno tanto atteso...' e riprendeva a dire che anche come gatto aveva un occhio di vetro ecc...ecc... Fino al punto in cui i due gatti sposini si confessavano a vicenda di essere topi...

Ma la pazienza umana ha un limite! Tanto più che anche i topi avrebbero potuto riprendere da capo. [...] Basta! Non parliamone più! Vi siete un pochino ripresi? Bravi! Cercate di dimenticare figlioli! Dimenticate! Federico promette di non farlo più! E allora coraggio: andiamo avanti...¹⁸⁸.

Gli esempi annoverati a Fellini in quest'ultima scrittura presentata, sono tuttavia attribuibili allo stesso modo alla creatività di Maccari, in linea dopotutto con lo stile meta-umoristico del suo amico e dei redattori del "Marc'Aurelio" come si è visto nel capitolo precedente, nella breve analisi del suo operato marcaureliano.

3.3.2 L'utilizzo del sonoro con funzione narrativa

¹⁸⁷ "Umoristi al microfono – Rivista Marc'Aurelio" puntata n. 3, 18 agosto 1942, p. 1. Archivio Centrale di Stato, Fondo Leopoldo Zurlo.

¹⁸⁸ F. Fellini *Follia* p. 35. Si veda paragrafo sulle scritture comiche-surreale, sezione panoramica generale.

Nella radioscena del 1942 dedicata agli innamorati Cico e Pallina intitolata primo amore *Primo Amore* e in onda il 18 ottobre, Fellini usa uno stratagemma rumoristico interessante. Cico e Pallina, ancora fidanzati, si trovano in un parco a fantasticare sul loro futuro coniugale. Mentre immaginano la loro casa ideale e discutono sull'eventuale presenza di un bambino, l'ascoltatore ha la possibilità di accorgersi di un rumore in sottofondo, un lamento. Dapprima esso è segnato sul copione con richiesta di essere eseguito a basso volume: i due innamorati non lo sentono e neppure, forse, vi farà caso l'ascoltatore. In seguito, il rumore è riproposto e diviene più distinguibile: è il lamento di un neonato. Cico e Pallina ne realizzano la presenza cercandolo nel parco, così come l'ascoltatore contemporaneamente cerca di comprendere cosa sia e da dove provenga quel rumore finché il bambino si palesa di fronte ai due innamorati.

Con questo stratagemma Federico Fellini manifesta un utilizzo maturo e perfettamente consapevole del mezzo sonoro a partire dal copione. Nella scrittura, infatti, egli annota numerosi appunti in merito alla rumoristica e all'utilizzo della musica di sottofondo. Nel segnalare i rumori che creano l'ambiente sonoro egli è infatti precisissimo: così sono appuntati 'rumore di passi', 'il pianto del bambino', gli sbuffi, il "lieve rumore della caramelle scartate"¹⁸⁹. Ma anche, egli riscrive con precisione tutti i versi onomatopeici che i due giovani rivolgono al bambino e tutti i suoi vagiti. È anche molto attento nel direzionare gli attori per agevolarne il cambio di tono a seconda dell'interlocutore a cui si rivolgono. Così, verso il bambino, il tono di Pallina sarà sempre affettuoso, quello di Cico riluttante inizialmente, divertito e affettuoso poi. Sono poi descritte le pause, importanti per manifestare le esitazioni dei personaggi o per preparare l'ascoltatore alle sorprese della trama.

Ma la soluzione sonora in cui egli appare più brillante è appunto nell'utilizzo dell'anticipazione dell'arrivo del bambino attraverso la segnalazione, sin dalle prime pagine del copione, di un lontano lamento. Quando infatti i due giovani innamorati sono ancora assorti nelle loro fantasie, Fellini già segnala dattilografando sul copione: "Si ode lontano un breve lamento. Una breve pausa, poi Cico prosegue"¹⁹⁰ – e Cico difatti prosegue a parlare di tappeti e di capriole. Il lamento si ode di nuovo ma, di nuovo, i due innamorati non se ne accorgono e continuano immersi nella loro conversazione. Solo al terzo richiamo esso attira l'attenzione di Cico: "CICO: Insomma Pallina, io ti dico...(s'interruppe perché si ode ancora il lamento lontano) ...Ma che cos'è...Ho sentito anche prima...non hai udito niente tu? – PALLINA: No!"¹⁹¹. Solo in questo terzo richiamo si comprende che Cico aveva percepito qualcosa già da prima. Il

¹⁸⁹ F. Fellini, *Primo Amore*, 18 ottobre 1942, Archivio Siae Dor Lirica.

¹⁹⁰ Ivi, p. 2.

¹⁹¹ Ivi p. 4.

lamento è così un richiamo alla paternità che Cico, pur affermando di non volere figli, sente ancor prima di Pallina, troppo intenta a fantasticarvi.

L'intenzione di Fellini è quella di creare un suono percepibile o non percepibile tanto agli ascoltatori quanto ai personaggi. Il lamento nel frattempo si avvicina al microfono e ora, al quarto richiamo, risulta distinguibile: esso è "simile a quello di un bambino che piange"¹⁹². Prima che i due fidanzati comprendano cosa sia e trovino il bambino, il lamento è richiamato della sceneggiatura ancora nove volte.

Con tale utilizzo del sonoro l'ambientazione è rafforzata: rispetto alla loro versione cartacea, i personaggi di Cico e Pallina in radio acquistano dinamismo e possono muoversi, a seconda delle volontà dell'autore, in ambienti più surreali.

Fellini crea quindi un ambiente sonoro preciso e chiaro, in una concezione già registica della radioscena di cui tuttavia non cura la messa in onda: forse è proprio per questo che un regista che a carriera matura si mostrerà tanto distratto verso la sceneggiatura è in questa fase attento a descriverla in ogni dettaglio.

Con queste accortezze egli coinvolge l'ascoltatore nella ricerca del bambino tanto quanto i due personaggi, ma soprattutto crea un paesaggio sonoro che non si limita ad essere una semplice incursione rumoristica, ma costruisce un effetto di anticipazione che alimenterà l'effetto sorpresa.

3.3.3 Il sonoro con funzione simbolica, l'esempio di *Di notte le cose parlano*: di voci e di spiriti

Tra tutte le sue scritture radiofoniche *Di notte le cose parlano* è quella in cui Federico Fellini sperimenta maggiormente le potenzialità del sonoro e da queste sviluppa immagini fantasiose. La radioscena è in onda per il "Terzigno" il 18 settembre, 1942. Così è annunciata da Cavallotti in "Radiocorriere":

Federico Fellini ha scritto una scena dal titolo «Di notte le cose parlano». Che le cose parlino non è una novità nel campo della letteratura; alla Radio poi la fantasia degli scrittori pare si sia compiaciuta sovente nel dar vita alle cose inanimate. Ma, mentre nella favolistica antica il centro d'interesse era accentuatamente morale, nella produzione moderna il centro d'interesse s'è spostato verso l'indagine psicologica, verso risultati impressionistici e coloristici. Il

¹⁹² Ibidem.

protagonista della radioscena è un omino qualunque che durante la notte, una notte, sentendosi solo – della solitudine dei sinceri, degli uomini che pensano – cerca nelle cose sfuggenti nell’ombra compagni e voci amiche. Trama vera e propria non esiste: è una successione di sensazioni che appena nate vengono espresse. Federico Fellini in questo breve, ma impegnativo lavoro, risente certo di letteratura e non è riuscito a liberarsi del tutto da un certo *bamboleggiamento coi rumori e con i suoni onomatopeici*. La scena ha però un’unità di ispirazione che la lega e non fa certo parte della comoda produzione del mestiere. *Anche la messa in onda non sarà delle più facili*; ma Nino Meloni, con la sua lunga e intelligente esperienza radiofonica, saprà armonizzare e sciogliere in una naturale continuità e parole e musica, appositamente scritta questa da Angelo Gioacchino¹⁹³. [corsivo mio]

Cavallotti sottolinea a buona ragione le complessità della messa in onda che in effetti potrebbe aver avuto una gestazione piuttosto lunga. Ha premura inoltre di segnalare l’accortezza di un sottofondo musicale appositamente scritto. Si segnala una discordanza tra copione e annuncio su “Radiocorriere”: sul copione si menziona la composizione del maestro Mario Ruccione, Cavallotti menziona invece Angelo Gioacchino. Sarà più verosimile credere alla versione di quest’ultimo poiché redatta alla vigilia dell’esecuzione effettiva della radioscena.

La mancanza della registrazione originale e della colonna sonora appositamente scritta risulta quanto mai grave per lo studio della radioscena. In *Di notte le cose parlano*, infatti, molte parole sono generate dai suoni e rumori che Fellini trasforma poi in spiriti creando un mondo di voci vive e concrete. Un’opera come *Di notte le cose parlano*, senza l’apparato sonoro è perciò estremamente lacunosa. Essa è la scrittura più radiofonica e più radiogenica – come avrebbe detto Enzo Ferrieri – di Federico Fellini.

Tutti i personaggi della scena sono infatti voci, esse cioè non hanno fisicità neanche nella diegesi. Con ironia Fellini esce dalla finzione di rappresentare personaggi radiofonici, esclusivamente sonori, e li spoglia dei corpi che non avrebbero comunque avuto: le voci sono così il personaggio più realistico della prosa radiofonica.

Si ricordi che l’intuizione di Fellini di rappresentare delle voci non è particolarmente inedita per la radiofonia italiana: uno degli esperimenti più acclamati del decennio precedente era stato *Il processo delle voci* di Carlo Linati e Mario Lazzari, dove a parlare erano le voci della coscienza del protagonista che si dividevano in Dubbio, Gelosia, Rimorso, Egoismo, Ragione e altre sfaccettature¹⁹⁴. Ma se in Linati e Lazzari la coscienza era personificata, Fellini lascia che le voci rimangano quel che sono. Con *Di notte le cose parlano* egli rientra perciò nella

¹⁹³ C. Cavallotti: 18 settembre 1942, p. 7.

¹⁹⁴ Cfr. F. Malatini *Cinquant’anni di teatro radiofonico* p. 46.

tradizione della prima radiofonia di creare paesaggi sonori verosimili con abbondanza di rumori e suoni concreti: è il “bamboleggiamento” di cui parla Cavallotti, tuttavia egli attribuisce ai rumori e alle voci una funzione animata, spirituale, che avrà seguito nella sua cinematografia.

Vi sono “le voci dei pensieri”, “la voce del vento”, “la voce della pioggia”, “la voce dei passi”, “la voce della goccia”, “la voce stupita”, “la voce del tappeto”, “la voce del gatto”, “la voce del tuono” e addirittura “la voce del silenzio” paradosso di grande importanza in un contesto sonoro dove il silenzio ha una rilevanza e una concretezza pari a qualsiasi rumore. Tra questi l’unico personaggio umano evocato con un’immagine, aldilà dell’Omettino protagonista, è Bianchina, la fidanzata. Torna perciò il topos di Bianchina la fidanzatina, ma qui essa non ha nulla a che fare con la sua versione del “Marc’Aurelio” o con la Pallina radiofonica, è uno spettro tanto quanto gli altri eterei personaggi della radioscena, anzi, apparendo in sogno all’omino, è il personaggio in assoluto più evanescente¹⁹⁵.

In radio, ancora una volta l’introduzione di Fellini è ironica e meta-teatrale¹⁹⁶: “AUTORE – Chi si aspetta di udire in questa fantasia delle belle canzoni, delle scenette comiche, lo avverto fin da ora, proverà una delusione fortissima. Forse si metterà anche a piangere. *Non ci sono parodie, non c’è niente di tutto ciò che appartiene al genere della rivista, non c’è niente...*”¹⁹⁷. L’autore insiste su quanto sia ordinario, quanto sia “un omettino qualunque”¹⁹⁸ il suo protagonista. L’omettino non ha una vera personalità e non ha una storia che gli dia veramente vita, è pura voce, come sono voci quelle che sentirà nel corso della breve vicenda. Sono proprio le voci, invece, ad avere realismo e verosimiglianza poiché si presentano per quel che sono, così da essere, tramite i loro suoni e ritmi onomatopeici, la vera vita dell’opera.

L’omettino è in balia di questi suoni poiché è il tramite per un esperimento sonoro più alto, va allora da sé che la sua funzione è la stessa dell’ascoltatore: “Questo omettino potrei essere io, voi, quel radio ascoltatore che in questo momento sta pensando di chiudere la radio, quell’altro che si dondola sulla sedia guardando l’apparecchio con aria scettica”¹⁹⁹. Fellini si diverte: non sembra voler intrattenere gli ascoltatori e raccontare una storia, ma sembra voler uscire dall’apparecchio radiofonico per annidarsi nella realtà e sedersi accanto agli ascoltatori.

¹⁹⁵ Un raccontino molto simile nella trama a *Di notte le cose parlano*, intitolato *click!*: sarà pubblicato in “Marc’Aurelio” il 21 novembre dello stesso anno, ma la versione cartacea non potendo contare sulle suggestioni sonore che sono il motivo della radioscena, si concentra su una trama un po’ più forte.

¹⁹⁶ Ancor più adeguatamente si dovrebbe definire meta-radioteatrale.

¹⁹⁷ F. Fellini *Di notte le cose parlano*, Archivio Siae Dor Lirica, p. 1.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem.

L'omettino torna a casa in un contesto desolato, il vuoto gli fa paura, ma d'improvviso il rumore di alcuni passi che lo seguono gli dà tranquillità facendolo sentire in compagnia. Gli interventi parentetici del copione, esplicativi di intromissioni rumoristiche e musicali, hanno la stessa funzione narrativa del dialogo:

“(si ode in secondo piano un battere di tacchi. Contemporaneamente inizia il pezzo musicale n. 1 che deve *commentare* il batter dei tacchi)”.

Una musica che commenta i rumori. Rumori che diventano voci e iniziano a parlare:

“OMETTINO: Finalmente! (pausa) Sapessi che paura provavo a camminare solo per questa strada buia...non voglio sapere chi sei, mi devi essere amico. È così vero? Mi sei amico?

(forte il rumore di passi. Dietro in voce traduce)

VOCE DEI PASSI: (sussurrata) Amico.. A-mi-co... a-mi-co... a-mi-co...

OMETTINO: Ti voglio bene

[...]

L'omettino rincuorato dai quei passi amici gli parla dolcemente mentre questi gli rispondono con il loro rumore di tacchi, somigliante a un'eco:

“OMETTINO: dimmi puoi passare di qua tutte le sere? Io torno sempre tardi a casa, la strada è sempre buia...

VOCE DEI PASSI: Ti lascio...ti lascio...ti lascio...²⁰⁰.

L'ometto torna a casa da solo, a malincuore. Ora anche egli si moltiplicherà nella moltitudine delle voci dei suoi pensieri:

VOCI DEI PENSIERI: “(Le voci dei vari pensieri che l'omettino avrà d'ora in poi debbono essere tutte sommese e d'intonazione diversa. Musica Carillon).

- Che sciocco. Aver paura del buio....

- Ma adesso non voglio pensarci più...

- Una bella dormitina...

- Che peccato domani mattina devo alzarmi presto.

- Il colletto sporco? Posso portarla anche domani questa camicia?

- Accidenti come sono magro! Ecco dovrei trattenere il respiro così... gonfiando il petto e...Ma è impossibile...²⁰¹

²⁰⁰ Ivi pp. 2-3.

²⁰¹ Ivi p. 3.

Continuano i pensieri dell'Omettino, sempre più sommessi e sempre frazionati: "VOCE DI PENSIERI: [...] una volta, da bambino, quando chiudevo gli occhi nel buio, vedevo tanti colori..."²⁰².

Ed ecco arrivare il primo rumore della casa a disturbarlo; ora che è al sicuro, assonnato nel suo letto, la reazione dell'Ometto ai vari rumori non sarà accogliente come era stata all'esterno, quando camminando all'aperto i rumori dei passi gli avevano fatto compagnia. Sente il rumore di una goccia d'acqua, non ne intercetta la provenienza: le onomatopée svolgono una funzione linguistica importante anche per la trovata comica della radioscena.

"OMETTINO: E questo rumore? Non ho chiuso bene il rubinetto del bagno?"

VOCE DELLA GOCCIA: Qui...

OMETTINO: Ma no è impossibile...è troppo distante il bagno...non potrei udirlo....

VOCE DELLA GOCCIA: Qui...

OMETTINO: Qui dove? Nella stanza non ci sono lavabi? Dove vieni? Dove sei?

VOCE DELLA GOCCIA: Qui...²⁰³

L'ometto cerca disperatamente di capire la provenienza della goccia e questa, a intermittenza, gli risponde rivelandosi senza far capire da dove provenga. Con risposta onomatopeica verosimile, le gocce continuano imperterrite a dire "Qui". Poi il gocciolo cambia d'intensità e con lo stesso processo continua a evocare nuove parole:

"OMETTINO: è ossessionante! Non devi seguire!"

GOCCIA: "Sì...!"

OMETTINO: Mi fai impazzire!

VOCE DI GOCCIA: Sì...

OMETTINO: e tu non andrai più via? Seguirai così tutta la notte?

VOCE DELLA GOCCIA: - Sì...Gio...Sì...Qui...Sì...qui...²⁰⁴

Altri rumori continuano a ossessionare l'Ometto e quando il rubinetto smette finalmente di gocciolare egli ormai è divenuto tutto orecchie e udendo tarli che seghettano il legno dell'armadio, crede che siano sussurri di spettri. Così nella mente dell'ometto i rumori e gli oggetti da cui i rumori provengono iniziano a prendere vita.

²⁰² Ivi p. 4.

²⁰³ Ivi p. 4.

²⁰⁴ Ivi pp. 4-5.

VOCE STUPITA: “(questa voce un’oooooooooooo, lungo stupito e somnesso, una specie di strano sospiro misterioso e allucinante)”

Ooooooooooooooooooooo....

OMETTINO: C’è qualcuno in quell’angolo...è un sospiro stupito, lunghissimo.... Di dove è uscito? Dalla bocca rotonda del termosifone, perché sussurra quell’ooooooooo? ...Forse vede il vestito in mezzo alla stanza? Forse si stupisce...

VOCE DEL SILENZIO: SSSsssssssssssssss...

OMETTINO: Vogliono far tacere i miei pensieri!?... L’attaccapanni? Magro allampato, non vuole che io pensi?... E se accendendosi la luce là in mezzo alla stanza ci fosse davvero il mio vestito?²⁰⁵

L’Omettino è diventato ormai paranoico, inizia a temere i suoi vestiti, tutto intorno a lui sembra animarsi: anche questa scrittura di Fellini non marca la differenza tra reale e possibile e soprattutto, anche in questo caso, non è chiara la differenza tra sonno e veglia.

L’Omino, forse sveglio, forse in un incubo, ha ora paura del buio al punto di risulturne paralizzato e nonostante ne abbia l’intenzione, non riesce ad accendere la luce, temendo addirittura di esser diventato cieco. L’urlo straziante di un gatto è un nuovo spunto per un’ulteriore suggestione onomatopeica.

“(sale dalla strada il miagolio straziante di un gatto)”

VOCE DI GATTO: aiutoooooooooo..Aiutooooooooooooooooooooo....

OMETTINO: Perché gli hanno dato una coltellata nel ventre?...Il collo gli si allunga quando grida...

[...]

OMETTINO: Domani voglio vedere se ci sarà del sangue nella via...Basta! Non ne posso più....

VOCE DI GATTO: Muoiooooooooooooo...Muoiooooooooooooooooooooo.....”

[...]

“VOCE DEL TUONO: Rotolo...Rotolo...Rotolo...ROTOLOROTOLO

(debole, forte, si allontana, si spegne)

Rotolo...Rotolo...rotolo...rotolooooo.... (si spegne)

[...]

²⁰⁵ Ivi p. 5.

OMETTINO: Da piccolo pensavo così. Sopra la terra c'era il cielo e sopra il cielo? Un enorme infinito soffitto di tavole di legno...ecco, quando si sente tuonare, qualcuno sposta quelle tavole...²⁰⁶

L'arrivo della pioggia crea nuove parole onomatopeliche: "VOCE DELLA PIOGGIA: Crogiuolati..crogiuolaticrogiuolati... crogiuolati..."²⁰⁷.

A questo suono il protagonista si rilassa finché il fischio di un treno nelle vicinanze lo porterà a cullarsi nei ricordi: "dev'essere l'alba... quel trenino porta via tutti i miei tristi pensieri.. tutte le mie preoccupazioni...addio...addiooo. -(Ancora fischio del treno malinconico, struggente. La musica suona un motivo che dia l'impressione del sogno della fiaba. Arpe o celeste) - BIANCHINA: Come stai Federico?"²⁰⁸. L'Ometto sogna Bianchina, il vecchio amore di cui sente molto la mancanza. Finalmente il sonno sembra sereno, Bianchina gli riporta un po' di pace, ma quello che sembra il suono di un campanello si rivelerà il suono della sveglia; la notte è terminata.

Il dattiloscritto di *Di notte le cose parlano* riporta ad esempio parentesi esplicative molto precise in cui le battute sono scritte in dimensioni diverse – dal minuscolo al maiuscolo – a seconda dell'intensità con cui avrebbero dovuto essere pronunciate: "VOCE DEL TUONO: Rotolo...Rotolo...Rotolo...ROTOLOROTOLO (debole, forte, si allontana, si spegne) Rotolo...Rotolo...rotolo....rotolo... (si spegne)"²⁰⁹. Pur limitandosi a scrivere una sceneggiatura, l'attenzione che ripone negli appunti di trasmissione manifesta già un'indole da regista.

È questa per il Fellini radiofonico una tendenza costante, una tendenza che egli proseguirà nell'esercizio cinematografico attraverso il doppiaggio:

Il doppiaggio è come una seduta spiritica. I doppiatori sono dei medium che daranno una identità a quelle ombre. Sto esagerando. Ma l'aria è davvero quella dell'annuncio di una rivelazione portata da persone che tenteranno di dirmi chi è veramente quel personaggio. Da quale regione d'Italia o del mondo proviene²¹⁰.

In queste parole Fellini esprime l'importanza spirituale e comunicativa che attribuisce al mondo delle voci. In *Di notte le cose parlano* le voci sono manifestazioni della coscienza e

²⁰⁶ Ivi pp.6-7.

²⁰⁷ Ivi p. 8.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ F. Fellini, *Invenzioni* p. 7.

²¹⁰ F. Fellini in T. Sanguineti (a cura di) *Voci del varietà/Federico delle voci* p. 18.

assumono vari ruoli: voci positive, come quella dei passi che l'omettino sente amici, e voci negative, come i rumori esterni che sente una volta tornato a casa prima di riuscire ad addormentarsi.

Di notte le cose parlano si posiziona con precisione in percorso artistico e personale di attribuzione valoriale alle voci che si completa in opere cinematografiche successive come *Giulietta degli spiriti* (1965), *Ginger e Fred* (1986) e *La voce della luna* (1990). Queste opere sono implicitamente collegate da un filo conduttore che parte dalle potenzialità suggestive ed evocative del "sentir le voci" e che finisce per assumere, nell'arte e nel linguaggio felliniano, valore simbolico e trascendente.

La protagonista di *Giulietta degli spiriti* donna altoborghese, annoiata, caduta in un periodo di crisi personale a seguito della scoperta dei tradimenti del marito, manifesta un vivo interesse per una dimensione trascendentale che potrebbe farle da guida nel suo percorso di crisi e riposizionamento sociale. Nelle prime scene del film nel corso di una seduta spiritica, essa intercetta due voci, due spiriti: Olaf, uno spirito per lei negativo e Iris che al contrario trasmette un messaggio positivo, dalla sua voce riecheggia infatti il messaggio "Amore per tutti"²¹¹. Il messaggio di Iris rappresenta l'esordio di Giulietta verso un percorso di autocoscienza nel corso del quale continuerà timidamente a cercare lo spirito di Iris nei giardini della sua villa, in allucinazioni in spiaggia, nella casa della sua amica Susy. Quest'ultima, personaggio di fantasia in un mondo reale, è la personificazione di Iris: di fatti Susy e Iris hanno entrambe la voce di Sandra Milo che le interpreta. Il contatto con Iris, donna eccentrica e libera, riavvicinerà Giulietta all'amore per tutti, a partire dall'amore per sé stessa.

L'idea dell'affezionarsi a delle voci era già in *Di notte le cose parlano* con un'espressione estremamente vicina a quella del film:

OMETTINO: Finalmente! (pausa) Sapessi che paura provavo a camminare solo per questa strada buia...non voglio sapere chi sei, mi devi essere amico. È così vero? Mi sei amico? -
VOCE DEI PASSI: (sussurrata) Amico.. A-mi-co... a-mi-co... a-mi-co... - OMETTINO: Ti voglio bene²¹².

Similmente nel film del 1965:

VOCI: Giulietta! Giulietta!

GIULIETTA: Chi siete?

²¹¹ F. Fellini, *Giulietta degli spiriti*.

²¹² F. Fellini, *Invenzioni*, p. 2.

VOCI: Amici veri! ...Amici veri...adesso se vuoi possiamo restare...(possiamo restare...possiamo, restare...possiamo restare...) vuoi? (vuoi? vuoi?) Ascolta...ascolta bene!²¹³

Nella radioscena l'omettino mostra un affetto quasi eccessivo verso dei passi di cui ha solamente udito o immaginato la voce. Ha paura di camminare nella strada vuota, si sente solo e la voce dei passi gli fa compagnia. I passi rappresentano una guida, come per Giulietta saranno una guida le voci degli spiriti. A fine pellicola infatti Giulietta accoglierà quelle voci guida: "Amici veri...amici veri...adesso se vuoi possiamo restare"²¹⁴.

Un'altra congruenza indiretta tra la radioscena del 1943 e il film del 1965 è nel ruolo dell'armadio, scrigno delle inquietudini dei protagonisti. Se l'omino radiofonico è infastidito dalla goccia d'acqua ed esasperato dall'angosciante miagolio del gatto, è però terrorizzato da ciò che potrebbe accadere nel suo armadio, dove i suoi vestititi mossi dalla voce del vento e del termosifone stanno prendendo forma. Anche nel film, è nell'armadio che Giulietta vede comparire i suoi traumi passati. Non si tratta propriamente di voci ascoltate, ma di ricordi: come i traumi della sua formazione nella rigida scuola delle orsoline da cui proveniva il suo spirito di sacrificio che le impediva di sentirsi protagonista nella sua vita. Per Giulietta i traumi della scuola, delle suore, della sua vecchia compagna morta suicida - nell'apice drammatico del film – si trovano metaforicamente nell'armadio.

I ricordi dell'armadio sono voci di una coscienza cattolica a cui non sente più di aderire. Le suggestive e inquietanti voci evocate dalla sua seduta spiritica sono allora delle indicazioni che le presenteranno un percorso diverso dai dettami morali della sua formazione.

Un ulteriore chiaro legame tra la sperimentazione radiofonica del 1942 e il film del 1965 lo offre però Fellini stesso, forse inconsapevolmente, nel condividere in entrambe le opere uno stesso ricordo d'infanzia:

In 'Di notte le cose parlano':

VOCE DI PENSIERI: una volta, da bambino, quando chiudevo gli occhi nel buio, vedevo tanti colori...

- Quanti! Un campo rosso, poi nascevano infiniti puntini, gialli...Fiamme d'argento... poi tutto si metteva a girare...girava...girava...

- Perché adesso non li vedo più?²¹⁵

²¹³ F. Fellini, *Giulietta degli spiriti*.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ F. Fellini, *Invenzioni* p. 4.

In *Giulietta degli spiriti*:

-DOTTORE: ma è mai stata in aereo signora? Ha mai sentito la radio di bordo? Oh, l'etere è pieno di voci che danno ordini, contrordini, voci umane, vociacce col catarro, altro che spiriti signora bella! - AMICA DI GIULIETTA: Non si potrebbe trattare di bizzarrie da altri pianeti raccolte in modo inconscio? [...]

- GIULIETTA: *Ma senta dottore, quando ero bambina mi bastava chiudere gli occhi che subito vedevo...*

- AMICA DI GIULIETTA: oh anche io quando chiudevo gli occhi le *palle che vedevo e che colori belli!* - GIULIETTA: castelli, piazze notturne, foreste...e delle faccette piccole così che mi fissavano con due occhietti scintillanti...*mi facevano paura ma...ma era bellissimo! Per anni s'è verificato questo fenomeno...e poi più niente! Mi bastava chiudere gli occhi...*²¹⁶

In questo momento Giulietta chiuderà gli occhi e vedrà, non a caso, proprio l'immagine di Susy/Iris sopra un'altalena.

In un'intervista del 1987 Federico Fellini, ancora, dopo molti anni riportava la medesima suggestione:

Da bambino, verso i sei, sette anni, io ero convinto che ci fossero due vite, una con gli occhi aperti e una con gli occhi chiusi. [...] Lo spettacolo cominciava appena chiudevo gli occhi. [...] Apparivano spirali colorate, raggi, costellazioni, puntini luminosi, sfere scintillanti a volte circondate da anelli come il pianeta Saturno. Il cielo buio era costellato di forme abbaglianti e colorate, che poi prendevano a roteare lentamente, avendomi al centro. Uno spettacolo che mi incantava. Gli spettacoli si ripetevano tutte le notti. Per anni²¹⁷.

Il filo conduttore tra la radioscena, il film e le memorie dell'autore è palese. La dimensione onirica che qui si riporta è sentita da Fellini al punto di riproporla sempre negli anni e rimediandola in strumenti differenti. Ogni volta egli attribuisce a tali visioni e voci oniriche significati nuovi.

Nella tarda filmografia felliniana il ruolo delle voci assume un valore esoterico, un ponte con il mondo dell'aldilà ancor più esplicito rispetto al valore già attribuitogli in *Giulietta degli spiriti*. Le voci assumono ora un tono lugubre, ma d'altro canto rispecchiano il sentimento della morte, dell'inadeguatezza dell'essere umano rispetto a un mondo – quello post-mortem – che sente avvicinarsi ma dal cui ignoto è intimorito. Se ne trova traccia già in *Ginger e Fred* nella

²¹⁶ F. Fellini *Giulietta degli spiriti*.

²¹⁷ F. Fellini *Il libro dei sogni* p. 581.

scena in cui sul pullman Fred è avvicinato da una coppia madre e figlio che con un registratore registra da anni “voci di trapassati”²¹⁸. I due fanno sentire ai protagonisti una delle voci intercettate che scandisce la domanda “Where is Pippo?”²¹⁹. Gli intercettatori assicurano i due ballerini che quella è per loro una voce nota e frequente che “chiama sempre Pippo, chissà perché, chissà sarà”²²⁰. Pippo – soprannome affettuoso di Fred – è lì, di fronte a loro: è inizialmente scettico, un po’ paralizzato, nega di aver sentito. I due cacciatori di voci rassicurano però Pippo/Fred: le voci sono i morti che cercano di contattarli, passando da una dimensione all’altra e questo loro passaggio rappresenta una sorta di buon auspicio, un benvenuto e un gesto d’affetto verso coloro che sono ancora in vita: “I morti sono sempre così allegri festosi ridono, si fanno certe risate...”²²¹. Ginger vedendo il suo compagno ancora infastidito cerca di stemperare la conversazione, dopotutto di Pippo ce ne sono migliaia. Eppure poco dopo Fred sembra aver compreso ed essersi tranquillizzato: è una sensazione che conosce già:

Fred: Sì ma a volte mi pare di sentire che presto (fischia per mimare la dipartita) – è difficile chiarire questa sensazione ma è come se da un po’ di tempo in qua *le cose mi guardassero in maniera strana*.

Ginger: chi è che ti guarda in maniera strana?

Fred: Le cose, come se mi volessero salutare. Addio Pippo Addio, addio...

Signora con registratore: E non le è di conforto? Le vogliono bene!

Sentenzia la signora seduta con il suo registratore dietro la coppia di anziani ballerini. La scena è il primo indizio di quello che, rispetto a una scena successiva, Aldo Tassone definirà un “brivido metafisico”²²², ovvero il momento più lirico della pellicola, quando a poche ore di distanza Ginger e Fred vedranno la loro performance televisiva interrotta da un blackout che lascia ora spazio al silenzio circostante e quindi alle confessioni intime, finalmente sincere di Ginger e Fred. Qui Fred, a poche ore dalla precedente scena, sembra aver capito la lezione delle voci “Siamo dei fantasmi che vengono dal buio e nel buio se ne vanno”²²³. *Ginger e Fred* apre con questi ‘brividi’ a un più diretto dialogo con la morte che Fellini proseguirà in *La voce della luna* (1990) e coronerà con l’opera esclusivamente dedicata al tema funebre *Il viaggio di G. Mastorna* (1992), film grafico disegnato da Milo Manara. Ma l’accenno al tema della morte è

²¹⁸ F. Fellini *Ginger e Fred*, 1986.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

²²² A. Tassone *Fellini*, 23½ p. 714.

²²³ F. Fellini *Ginger e Fred*, 1986.

in *Ginger e Fred* quasi un monito che Fellini rivolge a sé stesso. Dopotutto Fred rappresenta Fellini e tale nesso è esplicitato dal suo interprete Mastroianni, feticcio cinematografico del regista. Ginger è così Giulietta Masina, la vecchia compagna di danza, nella vita reale come nella vita artistica, richiamata dall'abbigliamento che riprende i suoi personaggi già interpretati per la filmografia del marito – la giacca a cappa quadrettata, similissima a quella indossata da Cabiria e il caschetto corto con frangetta come quello di Gelsomina. *Ginger e Fred* termina con il saluto dei due protagonisti alla stazione Termini – un'altra simbolica coordinata della carriera artistica di Fellini – avanzando lentamente verso i binari, richiamando i vecchi profili di Gelsomina e Zampanò, di Federico e Giulietta.

Più oscuro è il legame tra voci e morti nell'ultimo lascito cinematografico del regista *La voce della luna* (1990). Esso è evocato dagli astratti discorsi dei due protagonisti Ivo (Roberto Benigni) e Pigafetta (Paolo Villaggio):

IVO: -Credimi io provo a resistere, mi tappo le orecchie ma le sento lo stesso, più forte. Quel pozzo là per esempio, non mi aveva mai chiamato, ha cominciato ieri sera: 'Ti dobbiamo dire una cosa! Una cosa molto importante'-

PIGAFETTA: -Non ascoltare la voce dei pozzi, sono dei traditori, ti fanno fare sogni belli, brutti, come vogliono loro. Bisognerebbe chiuderli la notte, ma se li chiudono... io poi...stai lontano dai pozzi!²²⁴.

Le cose tornano a parlare, di notte, perciò anche nel film testamento di Federico Fellini *La voce della Luna* del 1990. In *Giulietta degli spiriti* l'effettiva provenienza delle voci non era un elemento determinante, esse dovevano manifestare la presa di coscienza della protagonista. In *La voce della Luna*, come in *Ginger e Fred*, le voci che i protagonisti intercettano rappresentano invece l'aldilà, ma ora i personaggi si sentono disorientati e a volte perfino derisi da esse. Se Giulietta si faceva guidare dalle voci, ora esse risultano irraggiungibili se non, forse, tramite la morte:

IVO: - È qui mio nonno, è lassù! Sempre la stessa domanda...ma possibile che non si sappia più niente di voi? Ma niente, mai, di nessuno. Certo siete morti tutti lo so, siete stati bravi, bravissimi non dev'essere facile, a me non mi è mai riuscito. [...] e non ci si può incontrare più,

²²⁴ F. Fellini *La voce della Luna*, 1990.

non può succedere? Non deve eh? Ma dov'è che siete? Certe volte penso...ma ci sarà pure un posto nel mondo dove c'è un foro, un buco che dà da quell'altra parte?²²⁵.

Il film è un dialogo con il sentimento della morte e con il mistero dell'eternità rappresentato dalla Luna. La Luna è un simbolo della notte, e come la notte porta voci, riflessioni e pensieri e ricordi di anime passate che si affollano nella coscienza del protagonista del film: il bizzarro e malinconico Ivo Salvini. Ma la Luna stessa, divinità donna - come la dea di *Invenzioni* - è ridicolizzata dalla banalità della contemporaneità, dalla superficialità di troppe case costruite, di città rivoluzionate, di televisioni squallide e di feste prive di significato a cui Ivo Salvini non sente di appartenere. *La voce della Luna* sussurra poeticamente alla perdita delle voci, al contatto con lo spirituale a cui Ivo/Fellini cerca di connettersi. Ivo è un ometto malinconico che preferisce vivere nel ricordo piuttosto che nel presente, in balia delle voci. C'è ancora in lui "l'omettino qualunque" di *Di notte le cose parlano*.

In *La voce della Luna*, inoltre le voci notturne sembrano presentarsi a Ivo con lo stesso linguaggio onomatopeico della radioscena del 1942, in un misto inafferrabile di rumori e parole:

IVO: È proprio come la stanza di casa mia [...] tutto è cominciato in quella stanza, quando c'era un silenzio sospeso, come questo. È in un silenzio così che arrivano gli schiamazzi degli uccelli, quei fischi, quei rintocchi di campana e sento delle parole che mi sembra di capire...ma che non capisco!

GONNELLA: -Conosco questo loro trucco! Cosa le dicono esattamente? –

IVO: -mah, sono così veloci, incalzanti...afferro solo qualche sillaba: 'perciò' per esempio...oppure 'comunque'...Ecco! Una volta hanno detto molto chiaro: 'quindi', ('quindi', 'quindi', 'quindi'...)

GONNELLA: - Quindi eh? Cani vigliacchi! Vogliono che sia lei a fare il primo passo eh! Se riuscivano a prenderla erano guai seri per lei! Ormai è guerra dichiarata!²²⁶

Dopo anni di interessi e di ricerche verso dimensioni metafisiche, Fellini sembra essersi arreso, non percepisce più le voci come guida o fonte di ispirazione, ma nei confronti di queste voci il film riporta un senso di inquietudine:

IVO: Così devono continuare a procedere le cose? Per sempre senza credere mai a una voce amica? [...] allora mi dico, forse vogliono aiutarci, ma non sanno con chi parlare, scelgono a

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem.

caso, si confondono. Io devo capire, ma tutte queste api nella testa, questo rimbombio [...] e l'eco di frusta di migliaia e migliaia di voci!²²⁷

A Giulietta, nel film del 1965, il dottore sconsigliava di seguire le voci, eppure essa le sente, ne comprende il valore, le accetta. Nel film del 1990, in un sentimento di esasperazione e di inquietudine, le voci appaiono troppo confuse, alle volte nemiche.

Le memorie di Fellini e la riproposizione dell'elemento delle voci in fasi così differenti e distanti della sua carriera, palesano la forte autorialità del regista dietro questo tema. Le differenze della rappresentazione di esse tra la radioscena e i film analizzati riportano al mutare delle esperienze e delle percezioni del regista verso i vari simboli metafisici che egli attribuisce al concetto di voci. Da bambino voci e visioni oniriche erano simbolo di suggestione, un contatto spontaneo con il mondo onirico. In *Di notte le cose parlano* esse sono rappresentate come autosuggestioni della sua coscienza, rincuoranti oppure terrificanti, ma non rappresentano un particolare valore spirituale. Nel film *Giulietta degli spiriti* egli attribuisce alle voci una fonte di ispirazione e di guida verso nuovi orizzonti valoriali, nuove forme di autocoscienza. In *Ginger e Fred* e *La voce della Luna*, le voci rappresentano il contatto con il mondo metafisico ed eterno, ma se nel primo film esse hanno valore positivo, nel secondo l'ometto Ivo, un anziano bloccato in una dimensione corrotta, non riesce a comprenderle e ne risulta smarrito. Le voci nell'arte di Fellini rappresentano manifestazioni oniriche e, nella loro astrazione, forme del subconscio e legame con la spiritualità. Di opera in opera Fellini sembra attribuirgli un significato sempre più profondo.

Credo che nella vita ci sia molto di più di quanto conosciamo o conosceremo mai: religione, misticismo, destino e fato coincidono: la cosiddetta terra dell'ignoto: so che mi hanno deriso perché ho detto che mentalmente sono aperto a tutto: dall'astronomia allo Zen, da Jung alle sfere di cristallo. Ma quello che mi affascina è la promessa dell'arcano²²⁸.

Come l'Omettino della radioscena, l'arte di Fellini è proiettata alla ricezione di queste voci che sono segnali ultraterreni o voci dell'inconscio, elementi inquietanti e suggestivi al contempo, a cui si interessa per tutta la vita e le riporta negli anni a dimostrazione dei suoi sviluppi creativi. Il titolo *Di notte le cose parlano* più che una radioscena, risulta perciò essere una constatazione fondamentale per il regista: di notte le cose parlano.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ F. Fellini in O. Marioni, G. Ricci (a cura di), *I libri di casa mia* p. 18.

CICO E PALLINA

3.4.1 Pallina, la genesi dei personaggi felliniani interpretati da Giulia Masina

Come si è avuto modo di trattare nel precedente capitolo, la prima apparizione del personaggio Pallina compare in Fellini sin dalla sua rubrica *Ma tu mi stai a sentire?*. Nel numero del 14 ottobre del 1939, Pallina è infatti il soprannome della ‘fidanzatina rotonda’ a cui il riminese dedica molti pezzi della sua rubrica. Se il focus di questa apparizione non si concentra sul personaggio della fidanzata, ma sull’exasperazione che Fellini ha nei suoi confronti, nel corso delle pubblicazioni al Marc’Aurelio il personaggio torna con più centralità in rubriche successive. In particolare Pallina, accanto al fidanzato Cico, compare infatti nella rubrica “Primo Amore”, a partire dal luglio 1941 e soprattutto nella rubrica “oggi sposi” del marzo 1942 in cui i due innamorati sono già sposati.

Nelle prime ricorrenze in queste rubriche, la ragazza è chiamata sia con il suo soprannome Pallina che con il nome Bianchina. Pallina è infatti in prima istanza ispirata a Bianca Soriani, la ragazza che per un breve periodo Fellini ha frequentato quando viveva ancora a Rimini e che è infatti considerato il suo primo amore. Dopotutto, racconta Kezich, Fellini e Bianca Soriani si erano conosciuti nel 1936 ma poco dopo si erano arresi a una brusca separazione avvenuta probabilmente per volontà dei genitori di entrambi, ritenendo i figli troppo giovani per intraprendere una relazione. Bianca si era poi trasferita a Milano per via del lavoro di suo padre e Fellini aveva iniziato a transitare a Firenze per il suo lavoro al “420” e si era infine trasferito a Roma. Kezich racconta del tentativo da parte dei due di rivedersi nonostante la distanza e attesta un probabile reincontro a Milano nel 1940, quando Fellini va a trovare la ragazza ma questa è ormai fidanzata con il futuro marito Roberto Marcatali²²⁹.

Effettivamente in alcuni degli articoli di Fellini al “Marc’Aurelio” incentrati sul tema fidanzatini e apparsi sparsi tra il 1941 e 1942, per un periodo, i ricorrenti nomi autobiografici di Federico e Bianchina – o Cico e Pallina – sono sostituiti dai personaggi Mirella e Roberto, come se il regista stesse accettando la separazione dal suo ‘primo amore’ e ufficializzando su carta la figura dell’attuale fidanzato Roberto²³⁰. Mirella mantiene caratteristiche del personaggio di Pallina, poiché come lei è ingenua dolce, affezionata, ma tuttavia non è appellata con tale nome.

²²⁹ T. Kezich *Federico* pp. 22-24.

²³⁰ Il cambiamento del nome del fidanzato da Federico e Roberto è sottolineato da Claudio Carrabba in *Federico Fellini racconti umoristici* p. 129. I personaggi di Mirella e Roberto appaiono in un pezzo di Fellini del 29 marzo 1941 e 1 luglio 1942. Nome si è visto, anche in scritture radiofoniche di stampo malinconico.

Così dopo l'apparizione in *Ma tu mi stai a sentire?*, l'ufficiale ritorno del personaggio di Bianchina-Pallina è in un pezzo del 9 novembre 1940. Qui Fellini racconta intimamente a sua madre di come si sia innamorato di Bianchina. La ragazza è descritta con piccolissimi seni viola e una sottanina con tanti fiori e due occhi rosa – è lo stesso Fellini a domandarsi della verosimiglianza di tale descrizione “ma non esistono occhi rosa, eppure ti giuro mamma, erano rosa!”²³¹. Da qui in poi Bianchina, sempre più spesso col soprannome Pallina, diviene un personaggio fisso nella rubrica “Primo Amore” dell'anno successivo.

Cico e Pallina assumono in tale rubrica del 1941 i tratti caratteristici che saranno riportati nella versione radiofonica in cui risultano due innamorati troppo ingenui e piccoli per saper affrontare le sfide del mondo. Quando in un pezzo dell'ottobre 1941 Federico-Cico, ad esempio, vuole portare la giovane innamorata a pranzo a ristorante, Pallina dimostra di non sapere neppure come funzionano le porte girevoli: “Federico entra per primo, poco dopo Bianchina con un penoso sorriso sul volto appare per un attimo nell'interno del ristorante e rapidamente torna fuori. Non conosce le porte girevoli, non ha saputo uscirne in tempo. Federico arrossisce e si vergogna”²³². Sia lui che la fidanzata sono descritti al ristorante come “impacciati e goffi”²³³. Sono arrivati troppo presto per pranzare così il cameriere, per non lasciarli fuori, li fa accomodare ma può portargli solo della frutta. Federico, dichiara, “si sente infinitamente stanco. Non vede l'ora di andar via”²³⁴ e osservando se stesso e la fidanzatina nell'imbarazzante situazione realizza di essere troppo piccolo: “Non sono due sposini, sono due poveretti ai quali quel cameriere fa l'elemosina di un po' di frutta”²³⁵.

Nel pezzo i nomi Federico e Bianchina e i soprannomi Cico e Pallina si alternano con costanza. Pallina appare un po' più confidente, ma altrettanto ingenua in un pezzo successivo del gennaio 1942 nella quale i due fidanzati sono alla ricerca di un capanno nel bosco per appartarsi finalmente e coronare il loro amore. Se Federico appare terrorizzato e non vorrebbe entrare nella capanna, Pallina è invece più spavalda e esuberante, saltella lungo la strada, si sofferma estasiata lungo un ruscello, batte le mani al pensiero di attraversare un prato pieno di fiori e poi, arrivata alla capanna non mostra paura: “Entriamo, Cico? Entriamo? – sorride felice, divertita e agita comicamente le braccia alzando le sopracciglia in una espressione di buffo terrore”²³⁶. È descritta come una bambina divertita, esaltata da un'avventura inconsueta.

²³¹ F. Fellini *Permettimi mamma che ti parli del mio primo amore*, «Marc'Aurelio», 9 novembre 1940, n. 88, p. 4.

²³² F. Fellini *Primo Amore*, «Marc'Aurelio», 11 ottobre 1941, n. 82, p. 3.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ F. Fellini *Primo Amore*, «Marc'Aurelio», 10 gennaio 1942, n. 3, p. 3.

Tuttavia quando si ritrova nella capanna da sola con Federico, riconosce l'avventatezza della loro iniziativa e vuole tornare indietro. Così, per il sollievo di Federico, i due escono dalla capanna e tornano, puerili, a giocare nel prato fiorito.

Nelle scritture radiofoniche Pallina è riportata allo stesso modo, altalenante tra l'ingenuità infantile e un timoroso senso del dovere verso le aspettative sociali a cui essa sente di dover aderire. La discrepanza del suo personaggio è proprio nel contrasto tra ciò che dovrebbe e vorrebbe essere e la sua immaturità. Così nel secondo episodio radiofonico che li ritrae insieme, intitolato *Primo amore*, in onda il 20 ottobre 1942 - e intitolato proprio come la precedente rubrica al "Marc'Aurelio" – essi vi assumono le medesime caratteristiche. Nella radioscena Cico e Pallina si presentano intenti a fantasticare sulla loro casa ideale²³⁷:

CICO (con un certo tono): [...] e poi pensa... tutte le stanze con tanti tappeti in terra, tanti tanti da non lasciare nemmeno un pezzettino di pavimento scoperto...

PALLINA: Perché?

CICO: Così si può camminare dappertutto senza pantofole, a piedi nudi...

PALLINA (delusa): uh Cico, adesso hai rovinato tutto, prima parli di cerchietti di fumo azzurro a forma di cuore, poi ora tiri fuori i piedi nudi...

CICO: Che c'entra Pallina, ci può essere poesia anche in questo...

PALLINA: Non ne vedo proprio sai...

CICO: Va bene. Allora niente piedi nudi...però i tappeti ci devono essere lo stesso...capriole capriole...fin da bambino m'è rimasto questo desiderio da soddisfare... [...]

Sai fare tu le capriole?

PALLINA: uh sono bravissima! ...Ne faccio tre, una dietro l'altra, le insegneremo anche al nostro bambino, ai nostri bambini anzi, perché dovranno essere tanti tanti...non è vero Cico?²³⁸

Cico alla domanda appare riluttante ma la discussione è interrotta da una visione stravagante, cioè dell'arrivo improvviso di un bambino di fronte alla giovane coppia. Pallina entusiasta lo prende in braccio e inizia a prendersene cura mentre Cico, scettico, quasi impaurito dal bambino cerca di capire da dove esso provenga. Per un momento la radioscena sembra essersi aperta a una fantasia astratta che manifesta i desideri di Pallina: "Cico: Ma di chi sarà questo

²³⁷ Si accennato alla radioscena nel paragrafo su Fellini e l'utilizzo del sonoro.

²³⁸ F. Fellini, *Primo Amore*, 18 ottobre 1942, Archivio Siae Dor Lirica, p. 2.

ragazzino? – Pallina: Ma è nostro, Cico...”²³⁹. Cico tuttavia la riporta alla realtà e così vi riporta anche l’ascoltatore confuso da ciò che sta accadendo: “(dolce) Cico: Su, non dir sciocchezze, tesoro, bisognerà... - Pallina: Guardarlo, guardarlo come mangia...”²⁴⁰ – Pallina non vuole cedere e tratta il bambino come fosse suo figlio.

La coppia continua perciò a occuparsi del bambino, gli compra delle caramelle, lo guarda di nuovo mangiare, gli pettina i capelli, fantastica sul suo nome finché una bambinaia compare davanti a loro: era alla ricerca del piccolo Gaspare da molto tempo. I due si vedono costretti a restituire il neonato. Cico si è però ormai convinto di volere un bambino e la radioscena si chiude nella fantasia dei due amanti che tornano a sognare la loro casa nuova in compagnia di un figlio, di nome Cico se maschio, Pallina se femmina.

PALLINA: Però era carino, vero?

CICO: Sarà più carino il nostro...

PALLINA: oh sì...

CICO: E ruzzoleremo con lui sui tappeti nella casetta col tetto rosso...

PALLINA: E le persiane verdi...col cancelletto giallo...

CICO: (deciso) Certo Pallina, avremo tutto questo. E adesso coraggio, diamoci un bel bacino alla menta...

(La musica sale di tono e conclude)²⁴¹.

Trasmesso il 20 ottobre 1942, *Primo amore* ritrae Cico e Pallina ancora fidanzati. Eppure il pubblico aveva precedentemente conosciuto i due personaggi già come ‘moglie e marito’. La radioscena omonima, infatti, era stata trasmessa sempre per il “Terziglio” l’8 settembre 1942. Federico Fellini infatti, all’Eiar, non segue l’ordine cronologico interno alle vicende dei due giovani amanti, ma adatta la loro narrazione al tema che Cavallotti lancia ogni settimana. Così essi, in radio, appaiono prima come coniugi e poi come fidanzati.

Nonostante i diversi stati civili, tuttavia i loro comportamenti non cambiano e anzi, nel matrimonio, la loro ingenua puerilità assume un risalto maggiore. Il personaggio di Pallina, soprattutto, mantiene caratteri fanciulleschi che la alienano dalla posizione sociale che dovrebbe teoricamente occupare.

²³⁹ Ivi p. 8.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ivi p. 13.

Nella radioscena *Moglie e marito* la coppia ha infatti messo finalmente da parte dei soldi per assumere una domestica, ma l'arrivo della donna genera turbamento ai due coniugi: non si sentono all'altezza e nonostante le prove fatte a casa, seguendo i consigli della mamma di Pallina, non riescono a risultare signorili come dovrebbero essere:

FEDERICO: Avanti, Bianchina, aiutami a spostare questo mobile...Lo dobbiamo mettere come stava prima, vicino al muro...

BIANCHINA: Ma perché Cico? Sta tanto bene lì...

FEDERICO: Su, su, non fare storie...Bisogna metterlo là. Qui è troppo frivolo, sta male...Avanti aiutami

BIANCHINA: Ma non piace a me...Diventa una stanza eguale a quella di tutte le altre case...

FEDERICO: E deve esser eguale sì! Ma insomma, Pallina, ti rendi conto che adesso arriva la donna? E deve avere una bella impressione della nostra casa? Dobbiamo sembrare persone serie...Avanti, Pallina, aiutami...e fa piano...Su piano. Attenta al vas...

(rumore di cocci)

BIANCHINA: Oh, Cico, non l'ho fatto apposta!...Che peccato! E adesso?

FEDERICO: Adesso niente! T'ho detto fa piano... Guarda, sette pezzi! Mica due, sette!

BIANCHINA: (piagnucolando) Era tanto bello! ...Eh, guarda! L'uccellino che c'era disegnato sopra è rimasto sano!

FEDERICO: E con questo?

BIANCHINA: Sull'armadietto possiamo posarci questo pezzo!

FEDERICO: Bianchina, non incominciare a farmi arrabbiare! Ma come? Vuoi posare un coccio sull'armadietto?!

BIANCHINA: ma c'è l'uccellino disegnato!

FEDERICO: Butta via! Butta via, ti dico! Domani te ne compro un altro.

BIANCHINA: Con l'uccellino uguale?

FEDERICO: Sì, con l'uccellino uguale...Ma adesso aiutami a spostare questo mobile²⁴².

Se Cico all'inizio della radioscena tenta in ogni modo di adeguarsi ai dettami della società, o quanto meno alle aspettative che la società ha su di lui, Pallina in questo caso non è altrettanto

²⁴² F. Fellini, *Moglie e Marito*, 8 settembre 1942, Archivio Siae Dor Lirica, p. 2.

responsabile e quando si troverà di fronte a una domestica di soli quindici anni, ancor più piccola di lei che ne ha diciotto, ogni maschera cade:

BIANCHINA: Io mi chiamo Bianchina e Cico mi chiama Pallina (tace. Ride senza motivo) Dunque dicevamo?

ROSETTA: Che Cico vi chiama Pallina...

BIANCHINA: (ride) Ah, ah, ah...Che buffa sei! ...Io cerco di darmi del tono, dell'autorità...Lo sa perché mi chiama Pallina? Perché sono piccola e rotondetta. Sono rotondetta no?

ROSETTA: Siete molto carina!

BIANCHINA: Oh, grazie, Rosetta! Anche tu sei carina! (ridono) Perché fai la donna di servizio? Lo sai? Noi è la prima volta che prendiamo la donna di servizio. Di un po', sembro una signora?

ROSETTA: No! (scoppiano a ridere tutte e due)²⁴³.

A Rosetta confesserà con ingenuità di aver fatto molte prove, insieme a Federico, per comportarsi come una vera signora e nell'ilarità della situazione le due ragazze si metteranno a giocare a palla insieme. A questo punto Cico non potrà che adeguarsi e divertirsi anche lui con loro.

BIANCHINA: [...] Giuochiamo con la palla. Sai fare questo giuoco qui? Si batte contro il muro e bisogna riprenderla al volo...Ecco, guarda (colpi di palla al muro e ad ogni colpo la voce di Bianchina che dice) Con una mano...con un piede...senza ridere...con l'applauso, con la mano...

ROSETTA: Voglio provare anche io... voglio provare anch'io... (ridono e battono le mani)

(rumore di chiavi nella serratura. Rumore di porta che si apre)

FEDERICO: Bianchina! Bianchina...

(le risate e i colpi di palla cessano. Pausa)

BIANCHINA: Oh Cico! E adesso?

FEDERICO: Ma cosa fai? Cosa stai facendo?

BIANCHINA: Cico perdonami, non sono buona a fare la signora!

[...]

Non è più bello così Cico? E poi abbiamo preso la palla e ci siamo messe a giocare. Ti ricordi, Cico. Ti ricordi? E con una mano...con un piede...

²⁴³ Ivi p. 7.

FEDERICO: Ma allora è più bello questo giuoco: guarda, sempre con la testa, guarda...op...op...²⁴⁴

Il modo in cui Cesare Cavallotti, in “Radiocorriere” presentava la radioscena risulta particolarmente calzante nel descrivere la coppia: “Le loro stranezze sono i margini del loro amore. E quando si toccano i margini, i confini, si ritorna al centro e lì si trova sempre il primo palpito, il primo sguardo, l’occhio che si offre per essere guardato. Sono due sposini che tutti noi sogniamo o abbiamo sognato di diventare”²⁴⁵.

Al “Marc’Aurelio” Cico e Pallina hanno gli stessi tratti infantili e ingenui che hanno in radio, tuttavia, nelle rubriche cartacee Fellini assumeva il punto di vista di Cico e ne esplicitava i retropensieri. In radio invece ogni vicenda è dialogo e i due fidanzati sono messi nei confronti dell’ascoltatore in condizione paritaria. Il pubblico non è più guidato dalle sensazioni di Cico ma ascolta tanto l’uno quanto l’altra. In questa condizione di parità verso il pubblico, in cui le insicurezze di Cico non sono esplicitate, ma vi sono solo i dialoghi e le loro azioni, Pallina appare allora nettamente più infantile e stravagante del compagno.

Se in *Primo Amore* di fronte all’eventualità di un figlio, Cico appare inizialmente refrattario e infantile – quando Pallina lo manda a comprare delle caramelle, torna avendo comprato le caramelle per sé stesso – si convince però, a fine radioscena, di volere un figlio anche lui. Inserito nel mondo del lavoro, il personaggio è inoltre più attento e meno goffo nel perseguire i dettami sociali. Al contrario Pallina, che più del marito è consapevole di come dovrebbe essere una donna sposata, non trova però soluzioni nell’aderire a tali canoni.

In *Moglie e marito* è restia a spostare i mobili di casa affinché sembri una casa normale, anzi è piuttosto orgogliosa che questa non lo sia. Insiste poi per conservare il cocciolo di un vaso che ha rotto e, di fronte alla giovanissima domestica, non prova nemmeno a farle un vero colloquio: sembra piuttosto alla ricerca di una compagna di giochi. In un’ulteriore scrittura radiofonica *La casa nuova*, in onda il 17 luglio 1943, Pallina, impegnata nel trasloco, desidererebbe mettere la carta da parati sia sul soffitto che sul pavimento, per rendere la loro abitazione più originale. La precarietà della sua condizione è riflessa nella goffaggine che la porta spesso a rompere oggetti: in *Moglie e marito* rompe un vaso in sette pezzi, in *La casa nuova* rovescia il secchio della colla e fa scivolare prima Cico poi l’operaio che la stava aiutando a trasportare lo

²⁴⁴ Ivi pp. 9-10.

²⁴⁵ C. Cavallotti “Varietà”, in “Radiocorriere” n. 36, 6-12 settembre 1942, p. 8.

specchio, anche questo frantumato. Gli oggetti sono il simbolo di uno status borghese ma Pallina, seppur vorrebbe prendersene cura, non riesce a tenerli intatti. Quando si scontra con la realtà quindi si demoralizza e spesso piange per tornare poi, con l'aiuto di Cico, all'estrosità ingenua di partenza.

Pallina, ancor più di Cico è un personaggio estraneo alla norma sociale e in questa non inquadrabile. È una bambina che si è sposata troppo giovane, un folletto che si muove distratta in un mondo borghese.

Personaggio ancestrale della fantasia cinematografica di Federico Fellini, la realizzazione definitiva di Pallina si dovrà alla sua interprete Giulia Masina.

3.4.2 Pallina in Giulietta

Nel 1942 Giulia Masina entra nella compagnia di prosa dell'Eiar presso la sede di Roma come attrice di radioteatro e di riviste. È emiliana di origine ma romana di adozione poiché già all'età di quattro anni i suoi genitori la affidano a una zia di parte materna, zia Giulia, che vive a Roma ma è rimasta vedova. Amante della cultura, zia Giulia è molto attenta all'educazione della nipote. Dopo il diploma infatti Masina si iscrive all'università, alla facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza in cui, mentre studia, è tra le più promettenti attrici della compagnia del Teatro Ateneo. Dati i primi successi nell'ambiente teatrale romano, viene invitata a prendere parte alle compagnie di prosa dell'Eiar e così accetta, sia per la retribuzione che per la passione per la recitazione. Non è tuttavia ben chiaro il momento esatto in cui vi entra: Tullio Kezich dichiarerà che Masina era nello studio di Cesare Cavallotti in un autunno del 1942, nel giorno in cui incontra per la prima volta Federico Fellini²⁴⁶. La trasmissione "Terziglio" è iniziata nel settembre dello stesso anno, ma non è certo che l'attrice ne prenda parte sin da subito. Per il lancio della rubrica di Cavallotti "Radiocorriere" dedica una delle cronache fotografiche della settimana all'esecuzione del nuovo programma: tra le pagine del settimanale vi è infatti una piccola foto in cui sono ritratte attrici e attori intenti a recitare per *Una lettera d'amore* – il primo episodio di "Terziglio" per cui scrive anche Fellini. Tra le due attrici immortalate però Masina non compare²⁴⁷.

²⁴⁶ T. Kezich, *Federico* p. 53.

²⁴⁷ Radiocorriere n. 37, 13-19 settembre 1942 p. 7. Si segnala tuttavia che è proprio nello stesso numero a p. 5 che vi è una fotografia di Ruggero Maccari e Federico Fellini, insieme ai microfoni di Radio Sociale.

Dopotutto la mancanza di una foto dell'attrice intenta a recitare per l'Eiar non è un problema solo per gli studiosi a posteriori, ma è al tempo un problema reale per Federico Fellini che, innamoratosi del modo in cui Masina recita la sua Pallina, la vuole conoscere.

Poi conobbi Giulietta Masina e lei diventò la mia famiglia romana. La conobbi nel 1943 quando si aggiudicò la parte di Pallina in una trasmissione radio del sabato sera *Cico e Pallina*, scritta da me. Sentii la sua voce prima ancora di vederla di persona.

Le telefonai e l'invitai a pranzo. Scelsi un ottimo ristorante che all'epoca era di moda. Non potevo pensare a qualcosa di meno. Era una forma di rispetto. Più tardi lei mi disse che era rimasta sorpresa perché come studentessa universitaria era abituata a ricevere inviti solo per un caffè. Mi confessò che si era portata dietro un po' di soldi nel caso non ne avessi a sufficienza per pagare il conto. Era molto dolce e, affermando di non avere appetito, ordinava i piatti meno cari²⁴⁸.

Le memorie di Fellini riportate dalla biografia probabilmente si confondono con la rubrica dedicata a Cico e Pallina nel Dopoguerra. La trasmissione del 1943 non si chiamava *Cico e Pallina* e non andava in onda il sabato sera, ma il dettaglio non è poi così erroneo: Cico e Pallina erano diventati i protagonisti del "Terziglio". La storia del ristorante e dei soldi è stata riconfermata poi da Masina che, al contrario di Pallina, era sempre pragmatica e attenta ai contesti mondani. Kezich aggiunge dettagli: Fellini aveva telefonato a Masina chiedendole la foto con la scusa di avere la possibilità, probabilmente, di trasformare le storie di Cico e Pallina in un film – che ovviamente non sarà mai fatto²⁴⁹. Ad ogni modo Fellini richiede la sua foto e ottiene il suo invito. I due si sposeranno il 30 ottobre 1943.

Date tali premesse è impossibile non immaginare che la suggestione intorno al personaggio di Pallina abbia giocato un ruolo molto importante per Federico Fellini nel suo corteggiamento a Giulietta. L'autore è impressionato dalla sua recitazione ed è il motivo per cui vuole conoscerla. Inoltre Masina, seppur molto concreta, ha tratti fisici comuni al personaggio di Pallina che egli rimarca a distanza di anni nel ricordo dei primi anni con la moglie.

Era così piccola e bisognosa della mia protezione. Era innocente, affidabile, dolce, buona. Io torreggiavo sopra di lei. Lei alzava lo sguardo verso di me sotto ogni profilo, non solo fisicamente. Era molto impressionata da me. Prima di allora non avevo mai impressionato

²⁴⁸ F. Fellini nelle memorie riportata da C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 51.

²⁴⁹ T. Kezich *Federico* p. 53.

nessuno a quel modo. *Immagino che in parte mi innamorai del riflesso di me che scorgevo nei suoi occhi*²⁵⁰.

Così nel tempo le caratteristiche reali di Giulietta soppiantano quelle iniziali di Bianca Soriani e influenzano il personaggio di Pallina. È una considerazione già espressa da Luciano Villevieille Bideri in occasione del fondamentale convegno *Fellini autore di testi*: “L’immagine di Bianchina, base di partenza, fu trasfigurata man mano, in misura crescente, in un mix debole delle sue caratteristiche con quelle di Giulietta, più forti, fino a dar corpo alla Pallina definitiva, in cui prevale la Masina, assieme interprete, nuovo amore, poi moglie.”²⁵¹. Ma nel processo inverso si può anche affermare che Pallina sia stato il primo personaggio che Fellini abbia proiettato in sua moglie. Si tratta di un processo di proiezione comune al regista, tanto conscia quanto inconscia.

In particolare, Fellini ne esprime con chiarezza il processo nelle sue riflessioni sul personaggio di Gelsomina ne *La strada*²⁵². Gelsomina è la prima protagonista cinematografica di cui Masina è interprete. Ma Gelsomina, apparsa al cinema nel 1954, è un personaggio dalla lunga genesi e dalle molte ispirazioni e tra di esse vi si inserisce sicuramente la Pallina radiofonica interpretata dalla stessa attrice.

Fellini infatti attribuisce esplicitamente la creazione del personaggio di Gelsomina alle capacità attoriali di sua moglie. Parlando della genesi de *La strada* egli infatti afferma:

La storia nacque con grande facilità: i personaggi apparivano spontaneamente, se ne tiravano dietro altri, come se il film fosse pronto da tempo e aspettasse soltanto di essere ritrovato. Cos’è che me lo ha fatto ritrovare? Prima di tutto, credo, Giulietta. Era un pezzo che volevo fare un film per Giulietta: mi sembra un’attrice singolarmente dotata per esprimere con immediatezza gli stupori, gli sgomenti, le frenetiche allegrezze e i comici incupimenti di un clown. Ecco, Giulietta è appunto un’attrice clown, una autentica clownesse²⁵³.

Gelsomina è uno spirito che agisce tra una dimensione reale e una dimensione fiabesca. Fellini la definirà anche un ‘augusto’, un personaggio asessuato, un ‘Fortunello’- un riferimento, quest’ultimo, al famoso fumetto Happy Hooligan pubblicato durante la sua infanzia sulle

²⁵⁰ C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 53.

²⁵¹ Luciano Villevieille Bideri in Filippini-Ferorelli (a cura di) *Fellini autore di testi*, p. 121.

²⁵² Un altro esempio di proiezione di sé stesso, nel personaggio e nell’attore può considerarsi sicuramente il caso di Marcello Mastroianni.

²⁵³ F. Fellini *Fare un film*, Torino, Einaudi, 2015 [prima edizione 1980] p. 58.

pagine de “Il corriere dei Piccoli”. Così, Fellini colloca il personaggio di Gelsomina in una dimensione fumettistica, fiabesca e circense e in questa dimensione vi colloca anche la mimica attoriale di Masina. Anche Italo Calvino conveniva nell’individuare nei personaggi felliniani della “zona-Masina”²⁵⁴ il legame principale del cinema di Fellini alla dimensione fiabesca e circense: personaggi che nelle parole di Calvino riportano a una “visione infantile, disincarnata, precinematografica di un mondo ‘altro’”²⁵⁵.

Ma è con Pallina che Fellini scopre le caratteristiche attoriali di Masina. Proprio Pallina esercita le caratteristiche di clownesse che il regista trasporterà al cinema in Gelsomina. E di fatti, pur vivendo prima in una dimensione cartacea poi in una dimensione esclusivamente sonora, come si è avuto modo di menzionare, Pallina è bravissima a fare le capriole, è bravissima a giocare a palla, è bravissima a saltellare per i prati o a fantasticare di ruzzolarsi con Cico tra i tappeti. La sua è una dimensione goffa e talvolta grottesca che Masina costruisce sulle scritture radiofoniche di Fellini, puntata per puntata, e che Fellini accentua nel corso delle avventure dei due innamorati.

Come Gelsomina, Pallina esprime “con immediatezza gli stupori, gli sgomenti, le frenetiche allegrezze e i comici incupimenti di un clown”. Come il clown e i personaggi della strada, Pallina risulta reietta da una società a cui non riesce ad aderire. Così, mentre Cico mantiene la calma e cerca, pur goffamente, di trovare soluzioni ai problemi, Pallina passa velocemente dalla rabbia all’eccitazione, dal pianto alla gioia.

Nel copione de *La casa nuova* che è l’ultima delle scritture radiofoniche trasmesse al tempo di guerra, si vedono in poche pagine tutti i suoi cambi di umori e le espressioni bambinesche. Seduta sul furgone del traslocatore, accanto a Cico e l’autista, Pallina, ansiosa di arrivare alla casa nuova, passa in poche battute dallo stato di allarmismo per i mobili a un’esuberante gioia.

PALLINA: [riferendosi all’autista] Cos’è che ha detto?

CICO: No, niente, dice che l’indirizzo lo sapeva da otto giorni...

PALLINA: (sostenuta) Beh, che c’entra, avrebbe anche potuto dimenticarlo, no? Che gentaccia...

CICO: Ssst, sente sai?

PALLINA: Beh? Perché hai paura? Quella gente lì bisogna trattarla così...

CICO: Ti senti già tanto padroncina, eh?

PALLINA: Oh, Cico, sono così contenta oggi... Eccoli qua tutti i nostri mobiletti. E li metteremo a posto come ci pare a noi...Dammi un bacino, Cico...

²⁵⁴ I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore* in F. Fellini *Fare un film* in 58, Prefazione p. XXI.

²⁵⁵ *Ibidem*.

CICO: Ma Pallina, siamo per la strada...

PALLINA: Beh?! Che importa? E poi siamo seduti sui nostri mobili, è come se fossimo a casa nostra... (Ride, poi all'improvviso grida) Cico, siamo arrivati, digli il numero, digli il numero!²⁵⁶

E dopo essersi troppo arrabbiata con i trasportatori che temeva rovinassero i mobili, dopo aver causato lei stessa molti incidenti di trasporto, con tono ora patetico se ne dispiace:

PALLINA: Son scivolata lì sopra...(Piange)

AUTISTA: Signò, me dispiace tanto...

PALLINA: State zitto voi, cattivo! ...Oh, Cico, mi vergogno tanto tanto...

CICO: Non fa niente, Pallina, ne compriamo un altro...l'importante è che tu non ti sia fatta niente...

PALLINA

Io volevo farlo mettere laggiù...Oh, Cico, non so proprio far niente...

[...]

(Pallina seguita a singhiozzare)

PALLINA: Avrei voluto vedere tutti i mobili... (tumida, timida, tirando su a tratti col naso)

[...] E...e...non pensate male di me...mi sentivo tanto importante...²⁵⁷

Quando Fellini in merito all'incontro con Giulietta dichiara "Immagino che in parte mi innamorai del riflesso di me che scorgevo nei suoi occhi"²⁵⁸ non si riferisce solo alla sua versione più sicura e forte che Giulietta gli attribuisce, ma potrebbe inconsciamente riferirsi all'immagine di Pallina che egli vede in Giulietta.

Le avventure di Cico e Pallina riconducono molto alle atmosfere liriche de *La strada*, non solo nel personaggio di Gelsomina. Come Gelsomina e Zampanò, si è detto che anche Cico e Pallina agiscono in bilico tra una dimensione reale e una dimensione fiabesca. Collegati nella comune purezza e dalla simile estraneità alle norme sociali, sia la coppia cinematografica che la coppia radiofonica trovano la loro destinazione l'uno nell'altra come un rifugio da un contesto che non gli appartiene. Pur essendo borghesi e teoricamente appartenenti a un modello sociale e

²⁵⁶ F. Fellini *La casa nuova*, 17 luglio 1943, Archivio SIAE Dor lirica, pp. 5-6.

²⁵⁷ Ivi, pp. 25-26.

²⁵⁸ F. Fellini in C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 53.

culturale ben definito, anche Cico e Pallina come i protagonisti de *La strada* si ritrovano disorientati all'interno dello schema sociale in cui il matrimonio troppo prematuro li ha inseriti. È il caso esemplare della radioscena *Viaggio di nozze*, in cui i due innamorati dopo essersi ritrovati per varie vicissitudini senza una camera in cui alloggiare, vagano insieme per le strade di Venezia:

PRESENTATORE: Più tardi Federico e Bianchina camminano in un vicoletto buio. Si sono vestiti in fretta, hanno raccolto le valigie mentre l'altro li guardava bieco e minaccioso. Erano quasi contenti, contenti di uscire, contenti di lasciare quella stanza. Federico non aveva nemmeno ripreso indietro i denari. [...] Camminano in silenzio per le strade oscure. È notte alta. -Non sarà sempre così Bianchina, vedrai-. E camminano con le grosse valigie faticando per tenersi a braccetto...camminano per vicoli, strade, viali... (si odono due colpi di campanile) E sbucano in una piazzetta illuminata dalla Luna. Si faranno avanti a un monumento tutto bianco. Non c'è nessuno nella grande città...nessuno... soltanto loro, due sposini un po' tristi...Posano le valigie in terra e si guardano [...] Sorridono con le lacrime agli occhi e si abbracciano forte forte. Resteranno così buoni ad aspettare il sole...Buona fortuna Federico e Bianchina!²⁵⁹

Tornando alle proiezioni di Federico Fellini verso i suoi personaggi si ricorda una sua dichiarazione:

Mi sento sempre un po' in imbarazzo a parlare di Giulietta come attrice perché non sono mai riuscito a parlare di lei professionalmente senza pensare a lei come persona. [...] Giulietta non solo mi ha ispirato nella creazione dei film *La strada* e *Le notti di Cabiria*, ma è stata anche la piccola buona fata della mia vita. Grazie a lei sono entrato in un paesaggio che è diventato la mia vita, un territorio che senza di lei non avrei mai scoperto²⁶⁰.

In questa dichiarazione rilasciata a Chandler, Fellini tende a romanticizzare la sua storia con Giulietta, pur difficile in molti momenti del loro matrimonio: sono dichiarazioni che rilascia in tarda età, non a grande distanza dal 20 marzo 1993 quando, ricevendo il Premio Oscar alla carriera, commuoverà la platea in pieno sogno hollywoodiano dedicando il suo ringraziamento principale a Giulietta, la sua attrice e anche sua moglie. Attraverso il suo *Libro dei sogni* è tuttavia riscontrabile come nell'inconscio, egli continuerà per tutta la vita ad associare la

²⁵⁹ F. Fellini *Viaggio di nozze*, in "Fondo Zurlo", Archivio Centrale di Stato, pp. 8-9.

²⁶⁰ C. Chandler *Io, Federico Fellini* p. 52.

moglie al personaggio clownesco, giovane e buono di Gelsomina e a ricercare in lei quel personaggio ‘delicato’ e ‘infantile’ che dava vita a Pallina.

Sogno del 8 ottobre 1961

Giulietta mi dice -sono tanti anni che non facciamo più l’amore, ma sappi che io ti sono rimasta sempre fedele!

Nel sogno Giulietta ha la grazia, la simpatia, dei primi anni del nostro matrimonio. Infantile, delicata, graziosa come allora²⁶¹.

Sogno del 24 ottobre 1961

Riprendo la mia passeggiata senza meta, e mi fermo dinanzi ad un’edicola chiusa, carica di polvere, dentro, in mezzo a mucchi di vecchi giornali illustrati vedo vecchie foto della Strada, ecco Gelsomina con le sue smorfie strazianti, c’è anche qualche foto mia.

Arriva Giulietta. Dov’è stata? [...] Pranziamo così in mezzo alla strada. Giulietta parla, inghiottendo cucchiariate di brodo, la guardo più attentamente. Come è cambiata, più grassa, appesantita, invecchiata, più forte ...dove è andata a finire la delicata infantile Gelsomina?²⁶²

Sono sogni di un marito in cerca dell’immagine che proietta verso sua moglie e risulta coerente che in questo aspetto la visualizzi come un suo personaggio. La Masina dei suoi sogni, per giunta, ha tratti grafici stereotipati: se i disegni de *Il libro dei sogni* mutano negli stili, a seconda del periodo, della tecnica impiegata o del tipo di sogno, le numerose raffigurazioni di Masina sono sempre omologate: essa – che sia nei panni di Gelsomina oppure no – è sempre caratterizzata dai tratti grafici morbidi, rotondi e dalla “testa schiacciata”²⁶³ – come la definisce Vincenzo Mollica – con cui Fellini disegnava fumettistiche vignette ai tempi delle riviste satiriche. Masina è perciò rappresentata “rotondetta” come la Pallina marcaureliana e radiofonica. È un’immagine onirica e fumettistica insieme che la studiosa Victoria Surliuga, in un’attenta analisi delle rappresentazioni di Mastroianni e Masina all’interno del *Libro dei sogni* di Fellini, riconduce al concetto junghiano di ‘anima’: rappresentazione ideale della donna nell’inconscio di uomo. Temi molto sentiti dallo stesso Fellini, stimolato a scrivere e rappresentare i suoi sogni proprio sotto la spinta della terapia junghiana intrapresa sotto la guida dello psicanalista Ernst Bernhard²⁶⁴.

²⁶¹ F. Fellini, *Il libro dei sogni* Milano, Rizzoli, 2019, p. i/83.

²⁶² F. Fellini, *Il libro dei sogni*, p. i/77

²⁶³ V. Mollica *Quando Fellini disegnava* in Filippini-Ferorelli (a cura di) *Fellini autore di testi*, p. 72.

²⁶⁴ Victoria Surliuga *Masina and Mastroianni: Reconfiguring C. G. Jung's Animus and Anima* in *Burke A Companion to Federico Fellini*, pp. 195-198.

La vera Giulia tuttavia richiama al mondo reale, concreta e pragmatica, aldilà della promozione dei film essa cercherà di allontanare la sua immagine privata e pubblica dal personaggio di Gelsomina o da qualsiasi altro personaggio creato dal marito. Riguardo a Pallina essa tornerà a recitarla nel Dopoguerra, nella serie radiofonica *Le avventure di Cico e Pallina* del 1946 dove reinterpreta seppur con qualche aggiustamento, le stesse radioscene che aveva interpretato in tempo di guerra. Brillante nell'interpretazione del personaggio, essa non potrebbe però discostarsi tanto da lei. Risulta a tal proposito d'interesse riportare una risposta che Masina, diede a una fan nella sua rubrica *Risponde Giulietta Masina* tenuta su "La Stampa" dal 1968 al 1976 a supporto cartaceo della sua rubrica radiofonica *Lettere aperte a Giulietta Masina*²⁶⁵. Nella risposta in questione, Masina è interrogata su come comportarsi in merito all'idea di un matrimonio 'troppo giovane' riportatogli da una fan, Lina, che ne aveva espresso il desiderio. La risposta di Masina, interrogata su un argomento che riporterebbe al suo primo personaggio per Fellini, ne restituisce la persona reale:

Cara signora Masina, ho 14 anni, amo un ragazzo di 26, i miei genitori e i fratelli non lo vogliono. Ma io so che ne morirò.

[...]

Se a 14 anni, Lina, tu fossi infrangibile e immutabile, non avresti immaginazione né sentimenti né intelligenza. Saresti un personaggio da clinica neurologica, un pezzo di marmo, una statua di legno, un riassunto di idee fisse. A 14 anni. Se invece tu ne avessi, mettiamo 25 o 30 o 40, potresti essere una donna che ha scelto una strada e sa come seguirla. La differenza è soltanto nell'esperienza, che tu non hai ancora, la somma delle prove nelle quali riconoscierti vera²⁶⁶.

²⁶⁵ Sulla rubrica radiofonica e cartacea di Masina cfr. Mariapia Comand «Risponde Giulietta Masina»: discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta. *Schermi. Storie E Culture Del Cinema E Dei Media in Italia*, 4(8), 2020, pp. 133–148. E Elisa Bianchi in *Risponde Giulietta Masina* "Arabeschi" <http://www.arabeschi.it/32-risponde-giulietta-masina/>.

²⁶⁶ G. Masina *Risponde Giulietta Masina* in "La Stampa", 11 maggio 1968, p. 13.

RIGUARDO ALLO STILE E AL CONTRIBUTO DI RUGGERO MACCARI

Non avendo mai firmato individualmente nessuna delle sue numerosissime sceneggiature per il cinema - si è detto - il taglio autoriale di Ruggero Maccari è difficilmente distinguibile. Tuttavia, presso la stampa satirica, le sue carte d'archivio e alcuni scritti personali è possibile individuare, se pur in una fase embrionale, alcune delle sue caratteristiche stilistiche e molti dei suoi tòpoi artistici, a loro volta chiaramente collocabili nel linguaggio umoristico e lirico del suo contesto. Nella successiva sessione si analizzano quindi le scritture radiofoniche con Fellini dal punto di vista dell'autorialità di Maccari: se ne desumeranno adesioni o scarti rispetto alla poetica del periodo e allo stile di Fellini.

3.5.1 Tòpoi marcaureliani

Come punto di partenza di tale operazione si è scelto di affidarsi ad alcuni suoi scritti per Radio Bari, scritti tra il 1943 e il 1944, in cui Ruggero Maccari fa convogliare un insieme di suggestioni e vecchie ispirazioni che aveva sviluppato già con Fellini in Eiar e singolarmente al "Marc'Aurelio".

Uno dei dattiloscritti più indicativi a riguardo è purtroppo lacunoso²⁶⁷: mancando della pagina iniziale non è ricavabile né il titolo né la data di trasmissione. Dalle pagine successive, tuttavia, si comprende che si tratta di una rivista radiofonica di tono leggero, con brevi sketch e briosi interventi del presentatore per introdurre canzoni da mandare in onda. È una prassi comune a cui Maccari è ampiamente abituato dalla sua esperienza all'Eiar di Roma. Pur non conoscendone la data, le numerose annotazioni manuali al testo assicurano che la rivista sia stata messa in onda.

Dopo le prime pagine rovinata o mancanti, a partire dal quinto foglio numerato, la radiorivista è ben leggibile: ne segue uno sketch comico su un imprevisto tra un ladro e un derubato. Il ladro ha puntato in faccia la pistola al malcapitato con l'intento di rubarne il portafoglio, tuttavia l'altro non è affatto spaventato: rivela infatti di essere il produttore della rivoltella che il ladro ha in mano "la rivoltella Velox"²⁶⁸. Ma la "Velox" è un tipo di rivoltella, a detta del sedicente produttore, ingannevole: è di latta, non vale niente e non può sparare. Ne segue il paradossale sconforto del ladro rimasto senza soldi e senza possibilità di guadagno, questi propone allora al signore di ricomprargliela.

²⁶⁷ R. Maccari, [Copione lacunoso – senza titolo], Archivio Maccari, p. 7.

²⁶⁸ Ibidem.

- Beh, questa è una situazione veramente seccante... Voi mi capite... Io ero proprio sicuro di fare questo colpetto... Capirete sono senza una lira...
- Mi dispiace per voi ma non so proprio cosa farvi... Io vi assicuro che ero dispostissimo a lasciarmi derubare ma solo nel caso di trovarmi di fronte a un vero pericolo...
- Potreste... Potreste... almeno ricomprarmi la rivoltella...così in via di amicizia.²⁶⁹

Per simpatia, il signore accetta, ricomprando la rivoltella al conveniente prezzo di cinquanta lire. Si svela però che si trattava solo un bluff del signore, per poter comprare a prezzo concorrenziale “un’ autentica rivoltella Velox...”²⁷⁰.

Il tono finale dello sketch, l’insistenza sulla qualità del marchio della rivoltella “Velox”, riportano ancora una volta ai tempi del “Marc’ Aurelio”. Ai tempi cioè della famosa rubrica “Raccontino Pubblicitario” con cui Fellini era diventato celebre all’interno della redazione della rivista e tramite cui pubblicizzava l’immaginario marchio “Pop” che rendeva ogni esperienza, anche la più assurda e sgradevole, un vero affare²⁷¹. La radioscena di Maccari a Bari è dialogica e non ha quindi i ritmi e la fluidità caratteristici della rubrica di Fellini; tuttavia, ne conserva il tono e ne deriva il gioco degli equivoci intorno al marchio. Dopotutto il tema del ladro preso alla sprovvista, comune nella comicità di allora, era anche tra i privilegiati da Fellini sin dai suoi esordi, quando nella sua ultima pubblicazione per il “420” *Strani incontri*, scriveva di un uomo che permetteva al ladro entratogli in casa a tarda notte di continuare a vagarvi finché voleva, purché non disturbasse il suo sonno²⁷².

Lo stesso Maccari dopotutto si rifà in questo sketch sulla “rivoltella Velox” alla sua esordiente rubrica marcaureliana *Secondo me*, nella quale, in una delle uscite, elucubrava ironicamente su come dovrebbero comportarsi dei ladri per poter rubare l’oggetto che sia effettivamente di maggior valore per i derubati: parodiava quindi la tipica didascalia “o la borsa o la vita”²⁷³.

Il comune espediente del ribaltamento di ruoli tra truffato e truffatore riproposto a Bari e proveniente dalla satira cartacea, era inoltre già spesso rimediato da Fellini e Maccari per i loro scritti in Eiar. In *Il cerino*, la quarta scrittura della coppia – trasmessa per “Caleidoscopio” il 12 dicembre 1940 – il ribaltamento di ruoli si risolveva nel paradossale scambio di identità tra la vittima e l’artefice della beffa. In *Mancava il finale* (1941) due ladri intenti a derubare una

²⁶⁹ Ivi p. 8.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Sulla capacità comunicativa di Fellini attraverso la rubrica “Raccontino pubblicitario” si rimanda all’articolo di Lucia R. Vitali *Federico Fellini e il rapporto con la pubblicità nei raccontini pubblicitari del “Marc’ Aurelio” (1939)* in “Ultracorpi. Il fantastico nelle arti dello spettacolo”, Rivista dell’Università di Verona, 2024.

²⁷² Vedi capitolo 2.

²⁷³ Cfr. capitolo 2.

casa erano scoperti dal proprietario e costretti da questi a leggere le sceneggiature che egli aveva scritto; nel mentre il proprietario della casa puntava loro la pistola addosso e la situazione si ribaltava. In *Chi si contenta gode* (1941), un ragazzo si presentava da un facoltoso banchiere per chiederne in sposa la figlia. L'uomo non apprezzava l'idea del matrimonio per via della bassa estrazione sociale del ragazzo, ma alla fine contrattava con questi la dote della figlia giocando al ribasso fino a ridurla al prezzo di un aperitivo. Il ragazzo ne usciva però soddisfatto: non voleva sposare la figlia del banchiere – che neppure conosceva – voleva solo che gli si offrisse un aperitivo.

Così il tipico pattern anni Trenta del ladro e del derubato, del truffatore e del truffato, riemerge nella memoria di Maccari anche durante il periodo di Bari. Tuttavia, nel suo costante recuperare modelli e sketch provenienti dalla cultura massmediale, alcuni di essi sembrano forse ormai inadatti al pubblico radiofonico del contesto resistenziale. Infatti sebbene il copione che ospita la radioscena sia lacunoso esso è ricco di appunti di regia, ma proprio intorno alla scena della rivoltella vi è una grande sbarramento a penna e nessun appunto: proprio questo sketch sembra essere stato escluso dalla messa in onda. Insomma, ai tempi della Resistenza, l'espedito comico del ribaltamento di ruoli tra ladri e derubati, truffati e truffatori, sembrerebbe talmente canonico da essere quasi stantio.

3.5.2 Comicità cinica surreale

All'interno di questo studio si è inoltre più volte menzionata la ricorrenza frequente del tema misogino e delle liti tra moglie e marito nella comicità surreale del tempo: è un tema su cui Maccari insisterà per tutta la sua carriera, declinandolo di volta in volta in nuovi risvolti comici. Per comprendere la rilevanza del tema per lo sceneggiatore ci si sofferma su un suo episodio di vita personale. Vi è infatti un suo episodio artistico-biografico a nostro avviso rilevante che – non a caso – è testimoniato tra le pagine del “Marc’ Aurelio”, sebbene però nelle pubblicazioni del Dopoguerra. In un album dell’archivio di famiglia si trovano conservate scritture di Maccari al “Marc’ Aurelio” risalenti a circa gli anni Cinquanta, quando cioè lo sceneggiatore ha ripreso a lavorarvi prima di dedicarsi esclusivamente al cinema. Tra i ritagli della rivista vi è uno stralcio che annuncia il matrimonio di Maccari con Jones Metafuni, ballerina di varietà milanese, madre di Barbara, che Maccari aveva conosciuto ai tempi della scrittura per lo spettacolo di rivista²⁷⁴. La colonnina è pubblicata il 10 giugno 1950 ed è anonima: forse è un

²⁷⁴ Jones Metafuni e Ruggero Maccari si erano conosciuti nei primi anni Quaranta. Metafuni era infatti una delle ballerine di punta delle compagnie di Macario e che Macario considerava un portafortuna. Essa è ad esempio una

omaggio al suo matrimonio da parte degli amici e colleghi della redazione, non si esclude però che possa essere stata scritta da Maccari stesso:

Ruggero Maccari, detto ‘Un vecchio Romagna doppio corretto al Cognac’, da qualche tempo si è unito ad una biondissima danzatrice (una danzatrice che ‘non sono quelle’ alle quali state pensando voi, ma un’altra: fresca di stagione). E nei limiti del suo possibile egli fa vita coniugale, o sedicente tale.

- So che sei riuscito a far mettere la testa a posto a Ruggero – diceva Grado De Franceschi alla ragazza – E che, per indurlo a rimanere in casa alla sera, gli hai regalato una Radio. Brava! E l’espedito ha avuto un buon risultato? – Abbastanza. Ruggero ascolta il programma completamente, fino al segnale orario della mezzanotte. Poi esce e ritorna il giorno dopo²⁷⁵.

Lo stralcio sarcastico racchiude un insieme di topoi storicamente presenti nel linguaggio satirico della testata. Vi è in primis l’immagine del giovane uomo rappresentato come un inguaribile scapestrato, un *vitellone* – per usare il termine che appare più adeguato a questo studio²⁷⁶. Pur senza incorrere alle immagini, è presente inoltre il richiamo alla vignetta satirica attraverso l’accenno didascalico a quello che appare l’ordine abituale di Maccari al bancone del bar: “Un vecchio Romagna doppio corretto al Cognac”²⁷⁷. Vi è poi, soprattutto, l’elemento surreale rappresentato dall’inverosimile soprannome attribuito allo sposo e dalla serena rassegnazione con cui la moglie accetta i vagabondaggi notturni del marito. Torna inoltre la percezione della radio come fallibile mezzo d’intrattenimento: per cortesia alla moglie, il neosposo Maccari si convince a rimanere in casa ad ascoltare il programma radiofonico, ma poi esce lo stesso, come nella sua vita da scapolo, e rincasa il giorno dopo.

È un vitellone allegro, spensierato e un poco ottuso: ancora una volta i redattori del “Marc’Aurelio” sono ben disposti a fare ironia sugli stereotipi degli italiani, ma soprattutto a rendersi vittime delle loro stesse battute.

Tale perfetta sintesi dei topoi comici è quindi un utile punto di partenza per delineare la narrazione ironica che Maccari è in grado di costruire sulle cose del mondo e su sé stesso, ma

delle principali ballerine della rivista *Follie di Amleto*. È anche rilevante il suo ruolo nella rivista *Gildo* per Walter Chiari, anche questa scritta da Ruggero Maccari.

²⁷⁵ L’articolo è un ritaglio di un giornale per la rubrica “film” presa dal “Marc’Aurelio” del 10 giugno 1950. In Archivio Maccari.

²⁷⁶ Il Vitellone è spesso raffigurato nel “Marc’Aurelio” ad esempio attraverso le vignette di Mameli Barbara ma soprattutto le più famose vignette di Attalo: è il caso di Gastone amante di *Giovanna la racchia* o de *Il Gagà aveva detto agli amici...* Vitelloni, in generale, apparivano un po’ tutti i redattori del “Marc’Aurelio”, attraverso il modo in cui si descrivevano e descrivevano il mondo femminile. Il bisettimanale dopotutto puntava.

²⁷⁷ An. *film* in “Marc’Aurelio” del 10 giugno 1950. In Archivio Maccari.

soprattutto per incorniciarla in un quadro storico fatto di precedenti cartacei, radiofonici e esiti cinematografici.

Egli, nel 1950, è infatti ufficialmente entrato nel circuito della scrittura per il cinema leggero: è il momento in cui sullo schermo si sta definendo quel genere che verrà poi chiamato commedia all'italiana, di cui Maccari sarà uno dei principali sceneggiatori. In tale contesto la comicità surreale della rivista cartacea, già ampiamente entrata nelle trasmissioni radiofoniche si stava ufficialmente trasferendo al cinema. Nel caso specifico del tema del vitellonismo e degli scontri tra coniugi – aldilà dell'opera di Fellini che gioca un discorso a parte – Maccari offre importanti contributi: una delle sue più convincenti prove – in generale, una delle più convincenti prove del tema del cinema italiano – è certamente *Lo Scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli, di cui Maccari è uno degli sceneggiatori.

Inoltre, seppur disinteressato ad altro che alla scrittura, egli è tuttavia annoverato come regista in tre film co-diretti con Mario Amendola: *Il tallone di Achille* (1952), *Finalmente libero!* (1953) e *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1954), da ciò se ne deduce una predominante autorialità²⁷⁸. Il secondo film in particolare, *Finalmente libero!*, riporta al tema ironico dell'annuncio del suo matrimonio al “Marc'Aurelio” poiché è la storia di un uomo a processo per poligamia. In una scena del processo egli si difende con tali parole: “Sì sì capisco. Forse qualcuno potrà invidiarmi per avere avuto delle mogli così belle, ma pensate che ogni moglie comporta una suocera e io non ho avuto la fortuna di trovare neppure una consorte orfana!”²⁷⁹. Il film si basa perciò sull'ennesima trovata surreale che Maccari aveva già spesso esercitato nella scrittura satirica e che in questo caso basa l'espedito comico nel ribaltare l'ordinario, cioè nel contrasto tra comportamenti sociali normalizzati e il rifiuto di essi da parte del protagonista, in una prassi narrativa tipica della commedia²⁸⁰.

La battuta del film del 1953 mantiene inoltre lo stile umoristico già nel “Marc'Aurelio” degli anni Trenta: una delle vignette consultate presso l'archivio della famiglia De Bellis, ad esempio, riporta una battuta indicativamente somigliante alla trovata del film *Finalmente libero!* Si tratta di una vignetta appartenente alla serie *Genoveffa la racchia* ideata e disegnata da Attalo: in questa, Genoveffa, distesa sotto l'ombra di un albero in compagnia dell'amato

²⁷⁸ Tenendo sempre conto dell'indeterminatezza dei ruoli artistici del mondo cinematografico di allora, è molto probabile che il compito della regia sia attribuibile in realtà solo alla mano di Amendola ed è di fatti lo stesso Maccari, in intervista nel 1985 a negare di aver mai fatto regia, in intervista a Paolo Smoglica: “E lei non ha mai provato a fare il regista?” Risponde “No, no. Me l'hanno offerto ma ho sempre rifiutato perché sapevo di non riuscire, non avevo né la qualità né i difetti che deve avere un regista”. In “XII Premio Flaiano”, supplemento a “Oggi e Domani”, Pescara, luglio 1985, p. 18.

²⁷⁹ R. Maccari, M. Amendola *Finalmente libero!*, 1953.

²⁸⁰ Ci si riferisce alle annotazioni sul grottesco, nella fattispecie del cinema italiano e nella commedia di Totò, rilevate da R. De Gaetano, *Le immagini della commedia*, Marsilio, Venezia 2024.

Gastone è vessata da una freddura di lui: “Cara, non vedo l’ora che tu conosca i miei genitori! - Davvero saresti contento?- Sì sono orfano”. (Cfr. FIG. 2, Appendice iconografica)

L’evoluzione autoriale di Maccari è perciò un ottimo modo di riscontrare quella “migrazione interna dell’Italia del Dopoguerra dei lettori del “Marc’Aurelio” passati dalle edicole alle sale cinematografiche” – per sintetizzare le parole di Angelo Olivieri²⁸¹. Una migrazione che vede il linguaggio comico italiano trasformarsi e riadattarsi nel mezzo del cinema: di questo processo Maccari risulta un maestro. La sua ironia, interna e esterna al cinema si riversa nei rapporti privati in un continuo scambio di interazioni e di osservazioni della realtà, che a loro volta possano essere fonti di rielaborazione cinematografica.

Un ricordo della figlia Barbara risalente a circa il 1984-1985 riporta una personale testimonianza della vena comica e surreale dello sceneggiatore conservata anche in tarda età. In un ordinario pomeriggio trascorso con delle amiche, Barbara riceve una chiamata dal padre per un motivo insolito, necessitava di un’opinione esterna: “Mi chiama dal citofono interno che avevamo in casa e mi chiede, ‘Avrei bisogno di un sondaggio. Tu e le tue amiche andreste mai a vedere un film intitolato *La fuga della cavalla morta?*’. Io sarei andata, le mie amiche sembravamo meno propense: alla fine il sondaggio non ha avuto un buon esito...”²⁸².

Tornando alla scrittura per la radio e ripartendo ancora una volta dalle scritture per Radio Bari, si esamina un primo scarto stilistico tra Maccari e il suo compagno di scrittura radiofonica in Eiar.

Un ulteriore copione di Maccari a Radio Bari risulta ancora una volta contenitore di un insieme di stratagemmi narrativi che egli aveva già adoperato in Eiar con Fellini: il copione, scritto tra 1943 e 1944 si intitola *L’uomo non è mai contento*²⁸³. È la storia di due anziani coniugi che quotidianamente passeggiano in un lungo viale alberato per poi riposarsi a guardare i passanti. Essi, in ordine, vedono passare: un bambino, una coppia di innamorati, un trentenne, una coppia di quarantenni... Le visioni scaturiscono nei due anziani una forte nostalgia degli anni passati, ma quando si vedono passare davanti un carro funebre, comprendono l’inutilità della nostalgia poiché hanno ancora la fortuna di essere vivi insieme: “vedi, cara, noi facciamo male a lamentarci...c’è ancora qualcuno che vorrebbe essere come noi”²⁸⁴.

²⁸¹ A. Oliveri *L’imperatore in platea* p. 29.

²⁸² Intervista privata a Barbara Maccari, 16 marzo 2025.

²⁸³ Il dattiloscritto presente nell’archivio di famiglia non ne riporta né data di trasmissione né appunti di regia. Esso è probabilmente ascrivibile a uno dei racconti radiofonici che lo sceneggiatore inserisce all’interno del programma “Racconto Maccari”, in onda nella programmazione serale di Radio Bari a partire dal novembre 1943.

²⁸⁴ R. Maccari *L’uomo non è mai contento*, Archivio Maccari [non catalogato], p. 3.

Nel ricordare gli anni trascorsi, la coppia di coniugi ricorda anche il diminuire delle loro aspettative con l'avanzare dell'età. Così, a partire dal ricordo del bambino alla ricerca di un tesoro nascosto nel parco, le aspirazioni del fanciullo diminuiscono nel crescere e ogni età ripercorsa risulta meno ricca di speranza. La dinamica del ricordo, dell'età che avanza e dell'abbassamento delle aspettative è la stessa che Maccari e Fellini avevano già rappresentato nella radioscena *Panchina del parco* del 1942. In questa, il lieto fine apportato da Maccari è tuttavia negato: dopo una vita trascorsa a illudersi di raggiungere obiettivi sempre minori, il personaggio di *Una panchina del parco* non ottiene la consapevolezza dei due anziani di Maccari ma, delirante e in miseria, trascorre i suoi ultimi giorni nel parco, dove torna a sperare di poter trovare un tesoro.

Si ricordi che la dinamica delle due radioscene era già stata riproposta in Eiar, stavolta dal solo Fellini, per il programma "Umoristi alla radio" con il titolo *L'immagine dell'ometto* (1942). Ne *L'immagine dell'ometto* l'abbassamento delle aspettative era invece rappresentato dall'affacciarsi allo specchio dei volti giovanili dell'ometto che lo accusavano di aver tradito le loro aspettative: alla fine l'ometto rompe lo specchio.

Così, tra la riproposizione di Maccari a Radio Bari e la riproposizione del solo Fellini, la paternità di questa malinconica dinamica narrativa si perde nell'etere. Ne resta la visione pessimistica dell'avanzamento dell'età. In *Una panchina del parco*, l'abbassamento delle aspettative non ha soluzioni, se non nella vana speranza dei senili deliri del protagonista del parco. Ne *L'immagine dell'ometto*, la soluzione di Fellini è di fuggire dall'esame della coscienza attraverso la rottura dello specchio.

La soluzione di Maccari in *L'uomo non è mai contento*, appare invece quella più concreta: vi è l'acquisizione della saggezza da parte dei due anziani che accettano il percorso della vita e ne ritrovano l'entusiasmo. Senza Fellini quindi, la versione della storia risulta più attinente alla verosimiglianza.

In *L'uomo non è mai contento* si aggiunge inoltre un dettaglio che rimanderebbe a un topos felliniano de *Le avventure di Cico e Pallina*. Nei loro sogni d'amore, Cico e Pallina fantasticano insieme di andare a vivere in una casa con il tetto rosso, le persiane verdi e il cancelletto giallo. L'immagine era presente sia nella puntata *Primo amore* (1942), sia nella successiva *La casa nuova* (1943), entrambe in onda per il "Terziglio".

In *Primo amore*:

Come tutti i fidanzatini che si rispettino stanno parlando di loro, del loro futuro... sono discorsi che noi tutti abbiamo fatto... Discorsi semplici, ingenui... e che cominciavano sempre presso a poco così...

Cico: ...una casetta piccolina col tetto rosso e le persiane verdi... e fuori ci deve essere un giardino, piccolo anche lui, s'intende, ma pieno di fiori...

Pallina: E il cancelletto dev'essere giallo, vero Cico?²⁸⁵

In *La casa nuova* invece Cico e Pallina, appena sposati, sono alle prese con il trasloco: “Ma non è la casetta dal tetto rosso come il corallo della quale tanto parlavano nei loro discorsi da fidanzati. Comunque Cico e Pallina si accontentano ugualmente: un appartamento piccolo piccolo, alla periferia della città, all'ultimo piano di un grande casamento popolare”²⁸⁶.

Anche nella radioscena di Ruggero Maccari *L'uomo non è mai contento*, nel momento in cui gli anziani vedono i due giovani innamorati, torna l'immagine della casa sognata dai fidanzati:

- Chissà cosa si stanno dicendo?
- È facile indovinarlo! Parleranno del loro avvenire. Faranno dei progetti, dei sogni, *parleranno di una casetta tutta rosa...*
- *Si, le case secondo i fidanzati sono sempre rosa, ma alla fine ci si accorge sempre che sono grigie*, con qualche macchia di umido e dei vetri rotti.
- Forse lui le sta dicendo che se avessero un milione potrebbero sposarsi... Da bambini si va alla ricerca di un immaginario tesoro, a vent'anni si preferisce accontentarsi di un milione.²⁸⁷

Se il passo conferma come il dialogo tra gli anziani sembri quasi riferirsi al personaggio di *Una panchina del parco* da cui riprende l'ispirazione, la visione esterna dei due giovani fidanzati riporta sembra sottolineare le differenti interpretazioni del mondo tra Fellini e Maccari: la visione esterna degli anziani ai due innamorati sembra quasi una risposta di Ruggero Maccari all'amico. Se infatti Fellini raccontava le ambizioni dei due giovani innamorati arricchendole di tratti fantasiosi “dal camino dovrebbero sempre uscire cerchietti di fumo azzurro a forma di cuore”²⁸⁸ - Maccari li riporta alla realtà: le case dei fidanzati sono sempre grigie. Sotto questo aspetto risulta evidente la visione concisa e lapidaria che Maccari ha del mondo²⁸⁹.

²⁸⁵ F. Fellini *Primo amore*, conservato presso Archivio SIAE, p. 1.

²⁸⁶ F. Fellini *La casa nuova*, conservato presso archivio SIAE, p. 2.

²⁸⁷ R. Maccari *L'uomo non è mai contento*, Archivio Maccari, non catalogato, p. 2.

²⁸⁸ F. Fellini *Primo amore*, conservato presso Archivio SIAE, p. 1.

²⁸⁹ In merito, cfr. anche capitolo 2.

Altri esempi di questa visione cinica, sarcastica della comicità maccariana è riscontrabile in due scritture radiofoniche che il solo Maccari firma per il programma “Umoristi al microfono”. Nella prima scrittura radiofonica egli sembra nuovamente quasi, ironizza ancora una volta, se non esplicitamente su Cico e Pallina, sul tema dei viaggi di nozze in generale. È questa la sua versione dei viaggi di nozze, tanto ricorrente sulle riviste e alla radio, tanto romantico nelle visioni di Fellini. In due sposi sono in stazione, salutano i loro cari impazienti di rimanere da soli, sono innamoratissimi:

Lui: Ah, finalmente! Questi saluti alla stazione sono sempre una cosa straziante...

Lei: Certo, caro! Specialmente quando si ha una voglia matta di stare soli e di non vedere nessuno. Ho tanto atteso questo giorno e ci ho fatto tanti sogni sopra...ed ora che è arrivato ho come la sensazione di dovermi svegliare un momento all'altro...²⁹⁰

Il viaggio in treno è un idillio d'amore, i due apprezzano anche la lunga tratta nel buio della galleria che gli permette di sentirsi pi in intimità. Tuttavia arrivati all'hotel litigano con l'oste: per accomodarli al meglio egli ha infatti preparato due camere separate, una per il signore e una per la signora. La motivazione appare chiara: “Direttore: Camera matrimoniale? Ma voi state scherzando. Siamo in estate, fa caldo e stare in due in uno stesso letto è un vero martirio. Se ve la dessi domani mattina m'odiereste e forse uscireste dall'albergo senza neanche salutarvi. Ma io on voglio, ci tengo troppo a fare una buona figura con due sposini...²⁹¹.”

Gli sposi si offendono, non ne vogliono sapere, escono sbattendo la porta e frantumando perfino a pezzi la porta di vetro. Eppure, a fine radioscena, la profezia dell'albergatore sembra essersi avverata. Dopo pochi giorni della tanto ricercata intimità i due sposi sembrano già stanchi l'una dell'altra. “- Lei: Senti caro, perché non andiamo nel nostro scompartimento letto? Lui: No, non ho ancora sonno. Vai tu, io resto nel corridoio a fumare una sigaretta”²⁹².

Ancor più cinica risulta un'altra scrittura, sempre per il “Umoristi al microfono” stavolta della puntata numero 19. Se la scrittura sopra analizzata è una parodia del tema “viaggi di nozze”, in questo caso Maccari fa la parodia a sé stesso: di nuovo il tema della caducità umana, del tempo che passa, delle speranze disattese da una vita invecchiata. Natalia, una ricca signora ormai anziana ripensa alla sua vita e alle scelte fatte: era giovane quando Giorgio, un ragazzo

²⁹⁰ R. Maccari. [Senza titolo] in “Umoristi al microfono – Rivista del Marc'Aurelio n. 15, novembre 1942, p. 7.

²⁹¹ Ivi p. 12.

²⁹² Ivi p. 16. La sigaretta, si ricorderà, è un elemento fisso in Maccari, nella sua produzione artistica come nel privato.

povero ma innamoratissimo le aveva giurato amore e proposto di scappare insieme. Accanto a lei, Giorgio se lo sentiva, egli avrebbe trovato un buon lavoro, avrebbe fatto fortuna, grazie alla forza del loro amore. Alla proposta di Paolo Natalia aveva tentennato ma poi, aveva deciso di non seguirlo più. Anni dopo, a farle la stessa proposta vi era Giorgio, un ragazzo meno innamorato ma benestante, che gli aveva promesso una vita di ricchezze: “Intanto ce ne andremo in Riviera. Passeremo l’inverno lì, poi vedremo! Viaggeremo sempre e ci comperemo tutto quello che ci piace”²⁹³. Nadia però negli anni è pentita, ripensa spesso a Paolo. Nella radioscrittura compare una fata – il tema con qui inizia il programma del “Marc’Aurelio” nonché l’intervento di Maccari è infatti quello delle fiabe, che Maccari si diverte a parodiare. La fata può riportare Nadia indietro nel tempo: ed ecco che così la donna, di nuovo giovane e senza una ruga viene di nuovo messa di fronte alla scelta tra Paolo e il ricco Giorgio: “Allora andrò prima con Giorgio... No, no è meglio andare prima con Paolo, così poi Giorgio mi porta a teatro. Paolo è tanto buono ma santo cielo, non ha mai una lira!”²⁹⁴. Niente da fare, Nadia sceglie nuovamente Giorgio.

È ancora il tema di *Una panchina del parco*, ma anche il tema dei deliri amorosi esclusivamente felliniani degli amanti che passano una vita a cercarsi e rimpiangersi, come la storia dei fidanzati ottocenteschi che Fellini aveva scritto per la puntata numero quattro di “Umoristi alla radio” o la felliniana storia dei fidanzati che si scrivono lettere bianche di *Una lettera d’amore*. Maccari tuttavia la trasforma in un altro esempio di surreale misoginia.

È un quadro, quello che si desume da questi scritti, di un umorismo scanzonato, di una grande capacità di vedere il mondo e ridescriverlo nei suoi aspetti più meschini e ridicoli. Maccari è sempre ricco di idee, poiché pur spesso riciclando vecchie suggestioni – come era tipico del contesto culturale in cui operava – egli conclude i suoi sketch con esiti di volta in volta diversi e imprevedibili. Su questo aspetto, né risulta una versione coerente quella che Ettore Scola dedica allo sceneggiatore nel suo ultimo film *Che strano chiamarsi Federico* (2013). In quest’ultimo lascito di Scola, egli non solo omaggia Fellini, ma mette in risalto anche Ruggero Maccari, l’uomo che lo aveva accolto negli anni Cinquanta al “Marc’Aurelio”, lo sceneggiatore per lui di fiducia attraverso un affezionato tributo. In questo, Maccari appare scanzonato,

²⁹³ R. Maccari [senza titolo – sul tema delle fiabe] in “Umoristi al microfono – Rivista Marc’Aurelio n. 19”, dicembre 1942, p. 5.

²⁹⁴ Ivi p. 8.

sempre intento a fumare sigarette, a confrontarsi al bar fino a notte fonda con l'amico Federico e passare il tempo a corteggiare le donne.

3.5.3 Maccari politico

Ma lo sguardo cinico e scanzonato sul mondo di Ruggero Maccari, oltre a trasformarsi in un umorismo surreale e al contempo tagliente, diviene anche polemica politica e rassegnata malinconia verso questioni politiche e verso la società.

Come già riportato nel capitolo precedente, Ruggero Maccari prende parte alla redazione di riviste anticlericali nel dopoguerra "Don Basilio" e "Il Pollo". In "Il Pollo" si legge un pezzo indicativo: *Intervista a un panino imbottito*: se ne deduce con chiarezza lo stile di Ruggero Maccari dall'idea di intervistare un oggetto, trovata con diretto precedente ancora una volta nella radioscena *Intervista a una panchina del parco* del 1942. In *Intervista a un panino imbottito* Maccari personifica l'oggetto per crearne una metafora di alcuni stereotipi umani.

Mi sono recato ad intervistare un panino imbottito, conscio dell'importanza di questo prelibato alimento voluttuario, nell'attuale momento della vita politica nazionale.

Il panino imbottito si era alzato in quel momento dal forno e si apprestava a dare i primi tocchi della propria toletta mattinale. Mi ricevette, ancora avvolto in una carta paglierina, scusandosi per il disordine. Per rompere il ghiaccio, gli porsi il pacchetto delle Camel: - Sigaretta? -No, grazie – rifiutò cortesemente – sto già fumando – .

Infatti, fumava abbondantemente²⁹⁵.

Il discorso con il panino prosegue: "Per quanto le mie ragioni siano notoriamente nobili (lei sa che io discendo da Lord Sandwich) non sono affatto contrario alle idee nuove. Sarò lieto di democratizzarmi"²⁹⁶. E similmente si esprimeva la panchina della radioscena del 1942:

Panchina: Se penso che quasi tutta la mia famiglia fa la panchina sono contenta. Discendiamo da una famiglia di abete. Io ero il ramo più alto. [...] C'è soltanto il fratello più piccolo che ha disonorato la nostra famiglia.

Giornalista: - Non ha voluto fare la panchina?

Panchina: - Proprio così. È stato sempre un vagabondo fin dalla nascita [...] ora dopo un lungo periodo di miseria, si è ridotto a fare il tacco di una donnaccia da strada²⁹⁷.

²⁹⁵ [R. Maccari] *Intervista con un panino imbottito*, in "Il pollo" 31 dicembre 1946, n. 6, anno I, p. 3.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ F. Fellini, R. Maccari *Una panchina del parco*. Archivio SIAE, pp. 3-5.

La briosità con cui Maccari personifica gli oggetti è una trovata stilistica in cui lo sceneggiatore sembra quanto mai a suo agio. In *Intervista con un panino imbottito*, il panino umanizzato, diviene la metafora del trasformismo politico degli italiani nel passaggio dalla dittatura fascista alla democrazia:

- Le dirò: come pane pure e semplice, sì. Sarebbe idiota da parte mia e, se vogliamo, poco nobile, tentare di nascondere che dal fascismo ho avuto onori e soddisfazioni. [...] Comunque, non nego di essermi inquadrato anch'io e di avere, seppure con molto ritardo (nel '39) preso la tessera. Si è parlato molto di questa tessera del pane, - sospirò – se ne parla ancora, purtroppo. [...]
- Capisco, lei è comunista?
- Non precisamente. Come lei vede dalla mia cravatta, più che il rosso, io amo il rosa.
- Saragattiano?
- Preferirei non rispondere su questo argomento. Non vorrei influire sull'esito dell'imminente Congresso socialista²⁹⁸.

Ma il panino si dichiara apertamente anticlericale:

- Non mi parli dei preti, per favore. Sappia che hanno tentato ripetutamente di avermi con loro, ma esclusivamente a scopo gastronomico. Sono individui dagli appetiti sfrenati, coi quali non voglio aver nulla a che fare. Io posso andare d'accordo soltanto con chi ama gli spuntini.
- Allora, lei è anticlericale.
- L'autorizzo a dichiararlo.
- Lo farò con piacere, ma non teme la scomunica?
- Scomunica a me? Non abbia paura. Con me ci mangiano, non saranno mai tanto fessi²⁹⁹.

Questa scrittura del 1946 rappresenta un esempio della capacità con cui Ruggero Maccari è in grado con leggerezza di muovere sferzanti critiche alla società e alla politica del suo tempo. Se nella scrittura per l'Eiar governata dal fascismo non aveva possibilità di esprimersi in tali direzioni, egli, sin da radio Bari sfoga la sua vena politica e polemica³⁰⁰.

Più raramente, in questa fase giovanile, lo sceneggiatore esprime inoltre la sua verve polemica in toni malinconici. Tramite questi, si riconosce il linguaggio liriche di alcune scritture che egli aveva firmato

²⁹⁸ [R. Maccari] *Intervista con un panino imbottito*, in "Il pollo" 31 dicembre 1946, n. 6, anno I, p. 3.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Si rimanda al capitolo 2 per i suoi scritti a Radio Bari, nell'esempio della scrittura *Aforismi fascisti*.

Insieme a Federico Fellini, dimostrando perciò che il tema malinconico non può essere con certezza annoverato al solo Fellini. In questa direzione vi è lo scritto per Radio Bari *La storia di un'onestà*. Su frontespizio da copione “Racconto radiofonico di Ruggero Maccari”.

La voce di una ragazza introduce la storia del vecchio Bubbo, uomo povero ma caritatevole il quale, in punto di morte, decide di far dono a un suo erede dell'unica cosa che possiede: la sua onestà. Il dono però non è gradito, l'erede di Bubbo è infatti in procinto di scassinare la casa di un banchiere e decide di rinunciare al peso di quell'eredità che “stava tentando di rovinare completamente la sua professione, la sua carriera, il suo avvenire”³⁰¹. Dona perciò l'onestà a una prostituta. Anche in questo caso il dono si rivela un peso, la donna è rifiutata da suoi vecchi amici di strada e dai vecchi clienti: “avendo perduto le vecchie amicizie e non riuscendo a trovar credito presso quelli che avrebbero potuto salvarla, la donna si vide sola, sul lastrico, abbandonata da tutti, e priva persino di quel finto affetto che qualche uomo – sia pure con scopi tutt'altro che puri – le aveva dimostrato”³⁰². Anche la prostituta abbandona l'onestà. Essa viene raccolta perciò da un ex detenuto. Quest'ultimo, incerto se sbarazzarsene oppure no, è tuttavia coinvolto in un incidente auto cosicché l'onestà sfugge dalle sue mani: “La materia bianchiccia fu assorbita dalle bionde acque del fiume e la corrente la trascinò lontano, lontano dagli uomini e dalle cose”³⁰³.

La storia di un'onestà, sembra anche attingere a un bagaglio di storie di stampo pedagogico del tempo, non prive di morale cattolica, e prevalentemente indirizzate alla letteratura per ragazzi. Se ne potevano leggere prototipi in collane dedicate quali ad esempio la collana “La lampada” delle edizioni Mondadori, ampiamente diffusa in tutta la Penisola³⁰⁴. Si consideri inoltre la diffusione di questo stile di letteratura pedagogica tra le pagine mediane del “Corriere dei Piccoli” di cui Maccari era lettore. Anche la letteratura di stampo moraleggiante e pedagogico era diffusa nei molti programmi radiofonici che l'Eiar dedicava ai bambini. Tuttavia Ruggero Maccari impreziosisce la sua anti-parabola di uno stile più coerente, certamente meno lezioso dalla letteratura per fanciulli del tempo e di una visione più cinica,

³⁰¹ R. Maccari p. 3

³⁰² R. Maccari *Storia di un'onestà*, Archivio Maccari p. 4

³⁰³ Ivi p. 5

³⁰⁴ La collana “La lampada” delle edizioni Mondadori sono diffuse a partire dal 1912 e vedono il contributo di autori e disegnatori protagonisti della prima letteratura d'infanzia in Italia. Tra gli autori che prendono parte alla pubblicazione vi sono la stessa Paola Lombroso, con lo pseudonimo “Zia Mariù” e Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro, più noto ai giovani come “Yambo”, nonché uno degli autori principali della programmazione radiofonica Eiar attraverso il suo programma *Le avventure di Ciuffettino*, in onda a inizio anni Trenta dalla stazione di Firenze. Cfr. G. Isola *Abbassa la tua radio* p. 108. Tra i disegnatori della collana vi erano molti dei più importanti disegnatori del “Corriere dei Piccoli” quali Antonio Rubino, Sergio Tofano e Filiberto Scarpelli, padre di Furio. Sulla collana “La lampada”, Mondadori cfr. Roberto Cicala, Maria Villano (a cura di) *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2007.

quindi più adulta, della morale umana. Insomma, non si tratta di una storia che si distingue per originalità né estranea dalla retorica pedagogica circolante, la quale sarà dopotutto sembrata in linea con un'emittente radiofonica Resistenziale, intenta a restaurare una coscienza morale negli italiani intorpiditi da venti anni di fascismo.

La sua impronta politica si riverserà nel cinema nella collaborazione con differenti registi. Non è nelle possibilità di questo studio affrontare diffusamente il discorso sul cinema, ma si vogliono menzionare gli esempi più espliciti e forse più afferenti ai testi politici per Radio Bari. Famosa la scena di *Vita da Cani* (Mario Monicelli, 1950) in cui il capocomico Martoni (Aldo Fabrizi), per comprendere in quale orientamento direzionare lo sketch politico in scaletta, tenta di intercettare 'come la pensano' nel paese dove è appena arrivato con la sua compagnia di avanspettacolo. Ne deriverà l'esilarante equivoco di confondere per fascista un paese soprannominato "Moschina, come fosse una piccola Mosca"³⁰⁵ e doverne pagare le conseguenze sul palco.

La denuncia all'ipocrisia degli italiani sotto il fascismo si sposterà poi con le riflessioni politiche del cinema di Luigi Zampa. In particolare nell'adattamento cinematografico de *L'ispettore generale* di Gogol', *Gli anni ruggenti* (1962) in cui è messa alla berlina la corruzione dei funzionari locali. Nel film vi è tanto di riferimento ai motti fascisti – come in *Aforismi fascisti* – quando gli abitanti del paese preparano l'accoglienza del protagonista (Nino Manfredi), assicuratore scambiato per gerarca, rivestendo i muri di motti fascisti nel tentativo di compiacerlo.

Il tema dell'anticlericalismo torna poi nella collaborazione con Dino Risi in *La moglie del prete* (1971). Nel film Don Mario (Marcello Mastroianni) delude le promesse fatte all'amante Valeria (Sophia Loren) di rinunciare al sacerdozio e sposarla: è diventato monsignore e perfino tra i ministri del culto la scalata sociale è più importante del seguir 'la propria fede'.

È però con Ettore Scola che il tema politico, in Maccari, raggiunge l'apice del lirismo in *Una giornata particolare* (1977). Qui torna il tema del fascismo, i suoi esordi, lo spettacolo radiofonico. È infatti probabile che il protagonista Gabriele (Mastroianni), un ex radiofonista Eiar allontanato dal regime per omosessualità, sia un omaggio a Nunzio Filogamo – si è già scritto della rilevanza del conduttore per le prime scritture radiofoniche di Maccari e Fellini. Di fatti il soggetto di *Una giornata particolare* è sviluppato sui ricordi dello sceneggiatore

³⁰⁵ *Vita da Cani*, Mario Monicelli, 1950, min. 40.

romano intorno alle persecuzioni fasciste: “Durante il fascismo, gli omosessuali erano inviati a Carbonia, una piccola città mineraria della Sardegna, erano perseguitati [...] e c’era un presentatore della radio, Nunzio Filogamo, che era omosessuale e andava in giro con un certificato che dichiarava che non era un pederasta...”³⁰⁶.

Ma riguardo la denuncia al fascismo e il ricordo del periodo della Resistenza, sarà bene soffermarsi sul film *Polvere di stelle* (Alberto Sordi, 1973) in cui Maccari rievcherà esplicitamente la sua esperienza barese, oltre che in radio, nel teatro di varietà.

3.5.4 Continuità e scarti tra Fellini e Maccari

Fellini, è ben noto, si astrae da una visione concreta della realtà sia nel registro comico che, ancor più, in quello drammatico, arrivando spesso a superarne la distinzione. Nella scrittura individuale di Maccari si deduce invece una visione del mondo più cinica ma più pragmatica. Alle volte altrettanto surreale, ma con esiti più realistici. Egli cioè sembra fuggire dall’ordinario per parodiarlo. Quando perciò il tono della scrittura non è grottesco, lo stile narrativo di Ruggero Maccari rimane tendenzialmente aderente alla realtà, come nel caso di *L’uomo non è mai contento*. La sua vena surreale invece si sfoga a pieno all’interno del registro comico in cui lo sceneggiatore si esibisce senza problemi in una visione grottesca, cinica, ribaltata della realtà – come nello sketch radiofonico sulla rivoltella “Velox”. Sono caratteristiche stilistiche, le sue, adattabili soprattutto nella commedia italiana che - come da sua stessa ammissione - necessitava di una scrittura con “meno poesia, ma sicuramente più umorismo, più realismo, più situazioni”³⁰⁷.

Il surreale, in Maccari, si discosta dall’evasione sognante della realtà tipica di Fellini, ma allude a una visione parodistica e caricaturale della realtà concreta, a volte grottesca. È una vena importante da sottolineare poiché, se derivante certamente dalla scuola del “Marc’Aurelio” è

³⁰⁶ Interviste a Maccari, cfr. G.M. Zanier *Ruggero Maccari*, pp. 236-237.

G. M. Zanier nota inoltre un ulteriore indizio dell’omaggio a Filogamo nel libro che a inizio pellicola Gabriele consegna a Antonietta (Loren): una copia dei *Tre Moschettieri* di Alexandre Dumas, proprio l’opera con cui l’attore radiofonico aveva raggiunto il successo di massa. Cfr. Zanier *Ruggero Maccari* pp. 236-237. L’ipotesi del riferimento a Filogamo sarebbe sostenuta anche dal ruolo radiofonico che il personaggio di Gabriele ha in opposizione a Guido Notari, menzionato nel film come ‘un collega’: “Guido Notari? Sì. Ah ma lui è bravo, non gli scappa mai da ridere” (Scola). L’estrosità di Gabriele, in contrasto alla seriosità della voce del radiocronista Notari, potrebbero richiamare alle differenze di ruolo tra i due: Notari nei notiziari, Gabriele/Filogamo nel varietà. Su Notari si rimanda agli studi di E. Menduni e P. Valentini in *L’ultima voce: Guido Notari*, Istituto Luce, 2016. Inoltre, cfr. E. Menduni *La voce intercambiabile. Il suono negli anni Venti e Trenta tra film, cinegiornali e radio*. In “Imago. Studi di cinema e media” Roma, Bulzoni. Dossier n. 14 “Ears Wide Open”, M. Perrotta, T. Bonini (a cura di), 2016, p. 80. Anche P. Valentini *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le lettere, 2007.

³⁰⁷ In P. Pintus *Commedia all’italiana*, p.124.

poi esercitata da Ruggero Maccari in tutte le fasi della sua carriera: dalla satira di costume, alla radio; dalla satira politica al varietà, fino al cinema e nella narrazione di alcune sue vicende biografiche. È una vena che inoltre aiuta, se non a individuare con chiarezza, quanto meno a non sottovalutare il suo contributo nelle scritture radiofoniche scritte con Fellini tra il 1940 e il 1942.

Quando queste reciproche influenze tra lui e Fellini confluiscono nel suo operato a Radio Bari esse sono riproposte. Nell'urgenza del periodo Maccari riscrive e riadatta reciproche ispirazioni senza far troppo caso a quale idea possa essere stata sua e quale dell'amico. Soprattutto, nel contesto di Radio Bari, l'autorialità non era importante: ciò che contava era creare un buon intrattenimento per l'emittente con il doppio fine di confortare gli ascoltatori in tempi difficili e attrarne di nuovi verso una propaganda antifascista e democratica.

Così, per quanto apparentemente disinteressato alla politica e lungi dall'aver preso parte a qualsiasi operazione Resistenziale, per paradosso, alcune delle fantasie oniriche di Federico Fellini vennero propagandate tra le fila dei partigiani, dei dissidenti politici, delle persone comuni: di tutti coloro che volontariamente o no intercettavano l'alto raggio di Radio Bari. In quel periodo Federico Fellini si era da poco sposato con Giulia Masina e per scappare all'accusa di essere renitente, passava molte ore a casa di zia Giulia, la zia della moglie, dove la giovane coppia viveva appena sposata³⁰⁸. Ci si chiede se al tempo Fellini possa aver mai intercettato le scritture radiofoniche trasmesse dal suo amico a Bari, in cui avrebbe potuto ritrovare un po' delle sue idee.

³⁰⁸ Sulla vita di Federico Fellini subito dopo il matrimonio, dettagliato racconto in Kezich *Federico* pp. 50-55. Ci rifacciamo anche alle sue memorie rilasciate a C. Chandler Io, *Federico Fellini* pp. 51-67.

ELENCO DEI COPIONI RADIOFONICI SCRITTI DA FEDERICO FELLINI E RUGGERO MACCARI RINVENUTI (1940-1943)

N.B.: La data equivale alla data di messa in onda.

L'AVVENTURA DI PISOLO

1. Titolo: L'AVVENTURA DI PISOLO
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 17 aprile 1940
4. Programma: Le avventure dei Sette Nani
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: segnate a matita rossa p. copione;
7. N. di pagine: 16 + pag. titolo
8. Genere: RADIORIVISTA

CITTÀ DEL MONDO

1. Titolo: CITTÀ DEL MONDO
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 25 luglio 1940
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato
6. Note: --
7. N. di pagine: 26
8. Genere: RADIORIVISTA

LA CANZONETTA

1. Titolo: LA CANZONETTA
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 17 agosto 1940
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: data a matita: firma "Fenicari" a matita rosa; codice 77142 a matita: su pagina del titolo. Appunti di regia a matita rossa o blu a pag. 11; 13; 14: 17-20. La paginazione errata

da pag. 16 (dattilografata 14) è aggiustata a penna, così nelle pagine seguenti.

N. di pagine: 20

8. Genere: RADIORIVISTA

OGGI IL PRESENTATORE NON È IN VENA

1. Titolo: OGGI IL PRESENTATORE NON È IN VENA

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 21 novembre 1940

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: Titolo segnato a penna. Autore (segnato solo Fellini). Appunti di regia a pag. 1-5-7.

Errata numerazione pagine tra pag. 4 e 5: da p. 4 a p."4bis", poi p. 5.

7. N. di pagine: 8

8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

CERINO

1. Titolo: CERINO

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 12 dicembre 1940

4. Programma: Caleidoscopio

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: titolo dattilografato in rosso, il restante in nero, nessun segno grafico

7. N. di pagine: 5

8. Genere: RADIOSCENA

PRESENTIAMO UN PROGRAMMA DI CANZONI

1. Titolo: PRESENTIAMO UN PROGRAMMA DI CANZONI

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 17 dicembre 1940

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: La data dattilografata 15 dicembre è corretta a penna in 17. Appunti di regia in tutte le pagine. Cambiate quasi tutte le proposte di canzoni

7. N. di pagine: 7

8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

MANCAVA IL FINALE

1. Titolo: MANCAVA IL FINALE

2. Autori: Federico Fellini, Ruggero Maccari

3. Data: 19 dicembre 40

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: Datazione e segni grafici sulla prima, tra cui codice 78117 segnato a matita

7. N. di pagine: 43

8. Genere: RADIORIVISTA

NEL REGNO DELLE CANZONETTE

1. Titolo: NEL REGNO DELLE CANZONETTE

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 23 dicembre 1940

4. Programma: Programma per le forze armate

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: La datazione del programma dattilografata 25 è poi cambiata a penna il 23.

7. N. di pagine: 8

8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

LA SCUOLA DELLE CANZONETTE

1. Titolo: LA SCUOLA DELLE CANZONETTE

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 24 dicembre 1940

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: Appunti di regia in ogni pagina.

7. N. di pagine: 7

8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

IL VIAGGIO IDEALE

1. Titolo: IL VIAGGIO IDEALE
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 4 gennaio 1941
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: a matita rossa e blu nella pagina iniziale
7. N. di pagine: 21 (la numerazione erroneamente passa da pag. 17 a 19)
8. Genere: RADIORIVISTA

IL BARACCONO DELLE MERAVIGLIE

1. Titolo: IL BARACCONO DELLE MERAVIGLIE
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 10 gennaio 1941
4. Programma: Programma per le Forze Armate
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Autografi firma di Fellini a matita rossa, sottolineata con matita blu; datazione a matita rossa; scritta Ro (Roma?) a matita rossa: aggiunta del titolo "Il baraccone delle meraviglie" a penna sotto destinazione di programmazione. Appunti di regia a p. 7, 9, 10. Da pag. 3 la numerazione delle pagine è segnata a penna.
7. N. di pagine: 11
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

SETTE CANZONI E SETTE PRESENTATORI

1. Titolo: SETTE CANZONI E SETTE PRESENTATORI
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 11 gennaio 1941
4. Programma: Programma per le Forze Armate
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Manca
7. N. di pagine: 7
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

CHI SI CONTENTA GODE

1. Titolo: CHI SI CONTENTA GODE

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 11 gennaio 1941
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Indicazione a matita dei nomi degli autori.
7. N. di pagine: 19
8. Genere: RADIOSCENA

TRA CHIACCHERE E CANZONI

1. Titolo: TRA CHIACCHERE E CANZONI
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 13 gennaio 1941
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Autografo di Fellini a matita rossa, pag. 1
7. N. di pagine: 3
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

SI PREPARA IL PROGRAMMA PER LE FORZE ARMATE

1. Titolo: SI PREPARA IL PROGRAMMA PER LE FORZE ARMATE
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 14 gennaio 1941
4. Programma: Programma per le Forze Armate
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Nome dell'autore segnato a matita. Titolo del programma segnato a penna. Molti segni di regia a partire da pag. 4.
7. N. di pagine: 10
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

IL BAZAR DELLA RIVISTA

1. Titolo: IL BAZAR DELLA RIVISTA
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 15 gennaio 1941
4. Programma: Programma per le Forze Armate

5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: La dattilografia lascia degli spazi per aggiungere a mano delle canzoni. Sono aggiunte a mano dalla regia. La regia corregge refusi. Appunti di regia in tutte le pagine.
7. N. di pagine: 11
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

VUOI SOGNARE CON ME?

1. Titolo: VUOI SOGNARE CON ME?
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 24 aprile 1941
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: annotazioni a matita degli strumenti per la rumoristica a p. 1; a p. 25-26; 35; 40; 52-53-54-55
7. N. di pagine: Manca
8. Genere: RADIORIVISTA

UNA NOTTE CADDE UNA STELLINA

1. Titolo: UNA NOTTE CADDE UNA STELLINA
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 22 maggio 1941
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: Archivio Maccari
6. Note: Manca
7. N. di pagine: 43
8. Genere: RADIORIVISTA

PIRULIDDI-DDI

1. Titolo: PIRULIDDI-DDI
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 9 giugno 1941
4. Programma: Interpreti
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Data riportata a matita nella prima pagina

7. N. di pagine: 4

8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

UN SIGNORE MOLTO SENSIBILE

1. Titolo: UN SIGNORE MOLTO SENSIBILE

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 23 luglio 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: Firma non leggibile a matita blu, Pentagramma e note disegnate sull'angolo in apice a destra il primo foglio. Dattiloscritto molto rovinato nel primo foglio. Numerose note di regia a matita in tutte le pagine.

7. N. di pagine: 11.

8. Genere: RADIOSCENA

NOTTURNO

1. Titolo: NOTTURNO

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 31 ottobre 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: Siae DOR Lirica

6. Note: Data apportata con matita rossa nella pagina del titolo, a partire da p.15 è piuttosto sbiadito. Errore di paginazione: Dopo p. 12 è numerata pag. 14, la narrazione è però continuativa, non risulta una lacuna.

7. N. di pagine: 29

8. Genere: RADIOSCENA

ANDIAMO AL LUNA PARK!

1. Titolo: ANDIAMO AL LUNA PARK!

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 2 novembre 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica; Archivio Maccari

6. Note: datazione segnata a matita rossa sulla pagina introduttiva

7. N. di pagine: 43

8. Genere: RADIORIVISTA

UN'ORA DI RITARDO

1. Titolo: UN'ORA DI RITARDO

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 6 novembre 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: datazione a matita rossa nella prima pagina

7. N. di pagine: 23

8. Genere: RADIORIVISTA

CAPPELLO NUOVO

1. Titolo: CAPPELLO NUOVO

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 7 novembre 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: nome degli autori segnati a penna nella prima e nell'ultima pagina. Data segnata a matita nella prima pagina. La prima pagina è numerata come pagina 22. Non c'è titolo dattilografato né una pagina o uno spazio introduttivo. Probabilmente la radioscena nasceva come scena finale di una trasmissione precedente o altra.

7. N. di pagine: 8.

8. Genere: RADIOSCENA

LA RIVISTA SOTTO IL TOVAGLIOLO

1. Titolo: LA RIVISTA SOTTO IL TOVAGLIOLO

2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari

3. Data: 6 dicembre 1941

4. Programma: --

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Appunto a matita blu. Numerosi appunti di regia (a matita blu, rossa, ordinaria= e numerose modifiche al testo (a penna) a pp. 3-12; 26-29; 31-37.
7. N. di pagine: 38, pagina introduttiva esclusa dalla numerazione
8. Genere: RADIORIVISTA

SE CI SEI CANTA UNA CANZONE!

1. Titolo: SE CI SEI CANTA UNA CANZONE!
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 20 gennaio 1942
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Appunti di regia p. 2-4, 11-12
7. N. di pagine: 20 + pagina introduttiva
8. Genere: RADIOSCENA

SCUSATE È BELLO LO SPETTACOLO?

1. Titolo: SCUSATE È BELLO LO SPETTACOLO?
2. Autori: Federico Fellini, Ruggero Maccari
3. Data: 9 febbraio 1942.
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: Siae DOR Lirica
6. Note: Manca
7. N. di pagine: 22
8. Genere: PROGRAMMA DI CANZONI

UN SIGNORE CONVINCENTE

1. Titolo: UN SIGNORE CONVINCENTE
2. Autori: Federico Fellini Ruggero Maccari (prima trasmissione); Federico Fellini (seconda)
3. Data: inverno 1942 (prima trasmissione); 16 settembre 1942 (seconda trasmissione, indicazione da copione – o 14 settembre, secondo programmazione inviata all'Archivio di Censura)

4. Programma: -- (prima trasmissione); “Umoristi al microfono – Il Marc’Aurelio” (seconda trasmissione)
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: (copione prima trasmissione). Autografo non riconoscibile (forse mix di cognomi Fellini e Maccari?) a penna nella pagina introduttiva. – (copione seconda trasmissione)
7. N. di pagine: 5
8. Genere: RADIOSCENA

AMICI DI SCUOLA

1. Titolo: AMICI DI SCUOLA
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 15 maggio 1942
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Appunto a penna codice 77145 sul primo foglio. Errore numerazione pagina 4, corretta a matita
7. N. di pagine: 12
8. Genere: RADIOSCENA

PANCHINA DEL PARCO

1. Titolo: PANCHINA DEL PARCO
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: 18 maggio 1942.
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE e presso Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: Il copione presso il Fondo Zurlo ha molte cancellazioni a matita, tuttavia esse sono attribuibili agli stessi autori che alla censura, vi sono infatti proposte di canzoni e sottolineature.
7. N. di pagine: 26 + 3 pagine introduttive. Errore paginazione, da pag. 6 direttamente a pag. 8, non sono riscontrate lacune
8. Genere: RADIOSCENA

L’OMINO DAL VISO BLU

1. Titolo: L’OMINO DAL VISO BLU

2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 18 agosto 1942
4. Programma: “Umoristi al microfono – Il Marc’Aurelio” (puntata n. 3)
5. Copia conservata presso: Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: --
7. Numero di pagine: 9
8. Genere: RADIOSCENA

[LA STORIA DI ROBERTO E LUISELLA] – SENZA TITOLO

1. Titolo: Senza titolo
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 24 agosto 1942
4. Programma: “Umoristi al microfono – Il Marc’Aurelio” (puntata n. 4)
5. Copia conservata presso: Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: --
7. Numero di pagine: 14
8. Genere: RADIOSCENA

OMETTO ALLO SPECCHIO

1. Titolo: OMETTO ALLO SPECCHIO
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 2 settembre 1942
4. Programma: “Umoristi al microfono – Il Marc’Aurelio” (puntata n. 4)
5. Copia conservata presso: Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: --
7. Numero di pagine: 9
8. Genere: RADIOSCENA

UNA LETTERA D’AMORE

1. Titolo: UNA LETTERA D’AMORE
1. Autori: Federico Fellini
2. Data: 3 settembre 1942

3. Programma: Terziglio
4. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica; Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato
5. Note: Segnato nella prima pagina a penna codice di archiviazione SIAE 76813
6. N. di pagine: 7
7. Genere: RADIOSCENA

MOGLIE E MARITO

1. Titolo: MOGLIE E MARITO
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 8 settembre 1942
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Manca
7. N. di pagine: 10
8. Genere: RADIOSCENA

DI NOTTE LE COSE PARLANO

1. Titolo: DI NOTTE LE COSE PARLANO
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 18 settembre 1942
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Annotazione n. 76823, pag. iniziale
7. N. di pagine: 9 + pagina iniziale
8. Genere: RADIOSCENA

FOLLIA

1. Titolo: FOLLIA
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 21 settembre 1942
4. Programma: "Umoristi al microfono – Il Marc' Aurelio" (puntata n. 8)
5. Copia conservata presso: Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: --
7. Numero di pagine: 7

8. Genere: RADIOSCENA

CAMERE AMMOBILIATE

1. Titolo: CAMERE AMMOBILIATE

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 24 settembre 1942

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE; Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato

6. Note: Correzioni nella pagina introduttiva: asterischi sui personaggi del presentatore e autore. Cancellati a penna personaggi “la seconda padrona” e “la vecchietta”. La regia attua modifiche al testo.

7. N. di pagine: 9 + 1 pagina introduttiva

8. Genere: CAMERE AMMOBILIATE

PRIMO AMORE

1. Titolo: PRIMO AMORE

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 20 ottobre 1942

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: nel foglio della pagina introduttiva vi è accenno a penna della datazione, ma è scritto solo “14”, giorno del mese, la data risulta incompleta.

7. N. di pagine: 13, escluso il foglio introduttivo

8. Genere: RADIOSCENA

GIUOCHI DI SOCIETÀ

1. Titolo: GIUOCHI DI SOCIETÀ

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 10 novembre 1942

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: Manca

7. N. di pagine: 13 (esclusa pagina iniziale non numerata)

8. Genere: RADIOSCENA

NATALE

1. Titolo: NATALE

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 25 dicembre 1942.

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica

6. Note: Errori numerazione pagine: a pag. 7 segue p. 9; a p. 16 segue p. 18, a p. 22 segue p. 24; a p. 26 segue p. 28. La narrazione è però continuativa, non risultano lacune. Nessun segno grafico aggiunto.

7. N. di pagine: 31 (numerato fino a p. 35)

8. Genere: RADIOSCENA

PETTEGOLEZZI

1. Titolo: PETTEGOLEZZI

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 13 marzo 1943

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: Appunto di regia p. 5, 8

7. N. di pagine: 13 + pag. introduttiva

8. Genere: RADIOSCENA

DALLA FINESTRA

1. Titolo: DALLA FINESTRA

2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 5 aprile 1943.

4. Programma: Terziglio

5. Copia conservata presso: SIAE

6. Note: --

7. N. di pagine: 16

8. Genere: RADIOSCENA

RIFUGI DI MONTAGNA

1. Titolo: RIFUGI DI MONTAGNA
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 13 maggio 1943
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Appunto di regia a pag. 20
7. N. di pagine: 21
8. Genere: RADIOSCENA

VIAGGIO DI NOZZE

1. Titolo: VIAGGIO DI NOZZE
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 5 giugno 1943.
4. Programma: Il Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: --
7. N. di pagine: 10
8. Genere: RADIOSCENA

INVENZIONI

1. Titolo: INVENZIONI
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 19 giugno 1943
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica; Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato
6. Note: Indicato n. 108 a matita rossa pagina iniziale,
7. N. di pagine: 28 (compreso pagina iniziale)
8. Genere: RADIOSCENA

CENTENARI

1. Titolo: CENTENARI
2. Autori: Federico Fellini

3. Data: 3 luglio 1943
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: SIAE; Fondo Zurlo, Archivio di Stato
6. Note: --
7. N. di pagine: 30
8. Genere: RADIOSCENA

LA CASA NUOVA

1. Titolo: LA CASA NUOVA
2. Autori: Federico Fellini
3. Data: 17 luglio 1943
4. Programma: Terziglio
5. Copia conservata presso: Siae DOR Lirica
6. Note: Sul timbro della registrazione EIDA, la data dell'anno fascista risulta sbarrata a matita blu. Si rileva un errore di numerazione: dalla p. 16 si passa direttamente alla p. 18; tuttavia la narrazione prosegue in modo continuativo e non si riscontrano lacune. La p. 19 risulta numerata due volte.
7. N. di pagine: 26
8. Genere: RADIOSCENA

Non datate: confrontare paragrafo le scritture di Federico Fellini nel Palinsesto Eiar - capitolo 2

PRESENTAZIONE DEL 1° CONCERTO CORA

1. Titolo: PRESENTAZIONE DEL 1° CONCERTO CORA
2. Autori: Federico Fellini, Ruggero Maccari
3. Data: Data non rilevata, probabilmente 1942
4. Programma: Programma Cora
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Sottolineature di versi pp 5-7
7. N. di pagine: 8
8. Genere: PROGRAMMA DI CANZONI

NINO TARANTO

1. Titolo: NINO TARANTO
2. Autori: Federico Fellini; Piero Tellini
3. Data: Non annunciato – probabilmente estate 1942
4. Programma: Comici italiani al microfono
5. Copia conservata presso: SIAE
6. Note: Appunto di regia p. 5
7. N. di pagine: 25
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

FUORI PROGRAMMA N. 7 – CARLO CAMPANINI

1. Titolo: FUORI PROGRAMMA N. 7
2. Autori: Federico Fellini; Nicola Manzari
3. Data: --
4. Programma: --
5. Copia conservata presso: SIAE Dor Lirica
6. Note: Leggera annotazione a matita rossa “EP” (?) sull’ultimo foglio
7. N. di pagine: 65
8. Genere: PROGRAMMA MUSICALE

CICLAMINO

1. Titolo: CICLAMINO
2. Autori: Federico Fellini; Ruggero Maccari
3. Data: non riscontrata
4. Programma: -- forse non trasmessa
5. Copia conservata presso: Archivio Maccari
6. Note: Alcune paginazioni errate sono corrette a penna. Pag. 25 è ripetuta due volte, prima denominata “25” poi “25bis”
7. Numero di pagine.: 40
8. Genere: RADIORIVISTA

APPENDICE ICONOGRAFICA

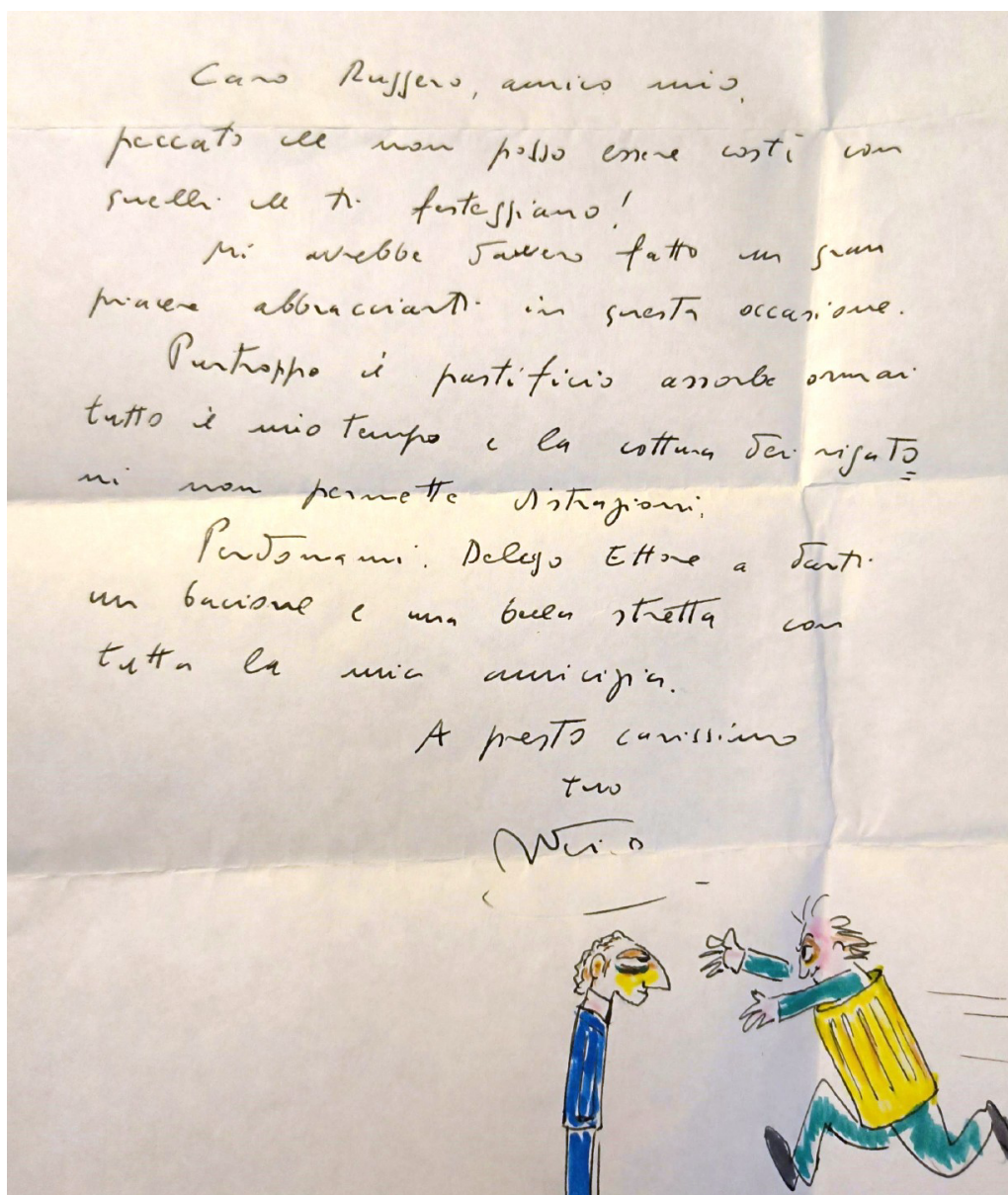


Fig. 1: Contenuto della lettera che Federico Fellini invia a Ruggero Maccari per declinare il suo invito alla premiazione del XII Premio Ennio Flaiano.

Caro Ruggero, amico mio, peccato che non posso essere costì con quelli che ti festeggiano!
Mi avrebbe davvero fatto un gran piacere abbracciarti in questa occasione.
Purtroppo il pastificio assorbe ormai tutto il mio tempo e la cottura dei rigatoni non permette distrazioni.
Perdonami. Delego Ettore a darti un bacione e una bella stretta con tutta la mia amicizia.

A presto carissimo
tuo
Federico



Figura 2: Attalo *Genoveffa la racchia*, Archivio privato famiglia De Bellis, per concessione di Fabiana De Bellis. “Cara, non vedo l’ora che tu conosca i miei genitori! - Davvero saresti contento? - Sì sono orfano. Vignetta concessa da Fabiana De Bellis, didascalia sul retro”. La vignetta è datata 1949.

BIBLIOGRAFIA

Dattiloscritti e Materiali d'Archivio

- Decreto legge, 1 maggio 1924 n. 655, Art. 2.
- Blasetti, Alessandro, *Nerone* (Sceneggiatura), in Archivio Blasetti, busta CP 01.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *L'avventura di Pisolo*; 17 aprile 1940; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Città del mondo*, 25 luglio 1940, Conservato nel Fondo Leopoldo Zurlo di censura fascista presso l'Archivio Centrale di Stato.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Oggi il presentatore non è in vena*; 21 novembre 1940; Archivio SIAE.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Cerino*; 12 dicembre 1940; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Mancava il finale*; 19 dicembre 1940; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Chi si contenta gode*; 11 gennaio 1941; Archivio SIAE.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Scusate è bello lo spettacolo?*; 9 febbraio 1941; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Piruliddi-di*; 9 giugno 1941; Archivio SIAE.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Un signore molto sensibile*; 23 luglio 1941; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Notturmo*; 31 ottobre 1941; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *La rivista sotto il tovagliolo*; 6 dicembre 1941; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; [senza titolo] in "Umoristi al microfono – Rivista del Marc'Aurelio n. 4", 24 agosto 1942. Conservato presso il Fondo di Censura Leopoldo Zurlo, Archivio Centrale di Stato.
- Fellini, Federico; *Follia* in "Umoristi al Microfono – Marc'Aurelio puntata n. 8", conservato presso il Fondo Zurlo dell'archivio Centrale di Stato Roma, 23 settembre 1942.

- Fellini, Federico; *Ometto allo specchio* in “Umoristi al microfono” – Rivista Marc’Aurelio n. 5.
- Fellini, Federico; Tellini, Piero; *Comici italiani al microfono* – Nino Taranto, Archivio Siae.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Una panchina del parco* (o *Panchina del parco*); 18 maggio 1942; Archivio SIAE e Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato.
- Fellini, Federico; *Una lettera d’amore*; 3 settembre 1942; Archivio SIAE
- Fellini, Federico; *Moglie e marito*; 8 settembre 1942; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; *Di notte le cose parlano*; 18 settembre 1942; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; *Camere ammobiliate*; 24 settembre 1942; Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato
- Fellini, Federico; *Primo amore*; 20 ottobre 1942; Archivio SIAE.
- Fellini, Federico; *Rifugi di montagna*; 13 maggio 1943; Archivio SIAE
- Fellini, Federico; *Invenzioni*; 19 giugno 1943; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; *Centenari*; 3 luglio 1943; SIAE e Fondo Zurlo, Archivio Centrale di Stato.
- Fellini, Federico; *La casa nuova*; 17 luglio 1943; Archivio SIAE Dor Lirica.
- Fellini, Federico; Maccari, Ruggero; *Il pallido Amleto, Olè!*; data non specificata (1939-1942); Archivio Maccari.
- Maccari, Ruggero; [senza titolo] “Umoristi al microfono – Rivista del Marc’Aurelio n. 9, 30 settembre 1942.
- Maccari, Ruggero; [senza titolo] in “Umoristi al microfono – Rivista del Marc’Aurelio n. 15, novembre 1942.
- Maccari, Ruggero; [senza titolo – sul tema delle fiabe] in “Umoristi al microfono – Rivista Marc’Aurelio n. 19, dicembre 1942.
- Maccari, Ruggero; Copione lacunoso – senza titolo [*Rivoltella Velox*]; data non indicata; Archivio Maccari.
- Maccari, Ruggero; *Grazie dell’informazione*; 24 ottobre 1943, scrittura per Radio Bari, Archivio Maccari.
- Maccari, Ruggero; *Programma per l’orchestra Arcobaleno*; 6 novembre 1943; Archivio Maccari.
- Maccari, Ruggero; *Aforismi fascisti*, 6-7 novembre 1943; scrittura per Radio Bari, Archivio Maccari.

- Maccari, Ruggero; *La taverna della radio*; 21 novembre 1943; Archivio Maccari.
- Maccari, Ruggero; *L'uomo non è mai contento*; data non indicata [probabilmente fine 1943]; Archivio Maccari.

Periodici e riviste storiche

- «Radiorario» n. 20, dal 16 al 23 maggio 1926.
- An. *Ciò che è vero*, «Radiocorriere» n. 20, 1926.
- G.B.A. *Radiofonia e teatro*, «Radiocorriere» n. 52, 25 “La Stampa” dicembre 1926
- «Radiocorriere» n. 7, dal 13 al 20 febbraio 1927.
- «Radiocorriere» n. 43, 20 ottobre 1929.
- «Corriere dei Piccoli»; n. 22; maggio 1935.
- «Don Basilio»; anno IV, n. 5; 30 gennaio 1949.
- «Don Basilio»; anno IV, n. 22; 22–29 maggio 1949.
- «Gazzetta del Mezzogiorno»; 17 settembre 1943.
- «Gazzetta del Mezzogiorno»; 21 settembre 1943.
- «Gazzetta del Mezzogiorno»; 29 novembre 1943.
- «Marc’Aurelio»; anno IX, n. 21; 8 marzo 1939.
- «Marc’Aurelio»; 30 aprile 1940; n. 32.
- «Marc’Aurelio»; 9 novembre 1940; n. 88.
- «Marc’Aurelio»; 11 ottobre 1941; n. 82.
- «Marc’Aurelio»; 10 gennaio 1942; n. 3.
- «Radiocorriere»; n. 37; 1939.
- «Radiocorriere»; n. 39; 17–23 settembre 1939.
- «Radiocorriere»; n. 39; 24–30 settembre 1939.
- «Radiocorriere»; n. 3; 14–20 gennaio 1940.
- «Radiocorriere»; n. 16; 14–20 aprile 1940.
- «Radiocorriere»; n. 30; 21–27 luglio 1940.
- «Radiocorriere»; n. 18; 28 aprile – 4 maggio 1940.
- «Radiocorriere»; n. 48; 24–30 novembre 1940.
- «Radiocorriere»; n. 49; 1–7 dicembre 1940.
- «Radiocorriere»; n. 50; 8–14 dicembre 1940.
- «Radiocorriere»; n. 52; 22–28 dicembre 1940.
- «Radiocorriere»; n. 37; 7–13 settembre 1941.

- «Radiocorriere»; n. 30; 26 luglio – 1 agosto 1942.
- «Radiocorriere»; n. 35; 30 agosto – 3 settembre 1942.
- «Radiocorriere»; n. 36; 6–12 settembre 1942.
- «Radiocorriere»; n. 37; 13–19 settembre 1942.
- «Radiocorriere»; n. 37; 15–19 settembre 1942.
- «Radiocorriere»; n. 39; 27 settembre – 3 ottobre 1942.
- «La Stampa», 3 novembre 1934.

Saggi e articoli in riviste e periodici

- AA.VV. *Fellini Amarcord*, rivista della Fondazione Federico Fellini, v 3-4, 2005.
- AA.VV. *Il Meglio del Marc 'Aurelio. Periodico umoristico 1931-1954*, Roma, Napoleone, 1988.
- AA.VV. *La Radio storia di Sessant'anni in Italia*, Torino, Eri, 1984.
- AA.VV. *Premio Flaiano*, XII, supplemento a “Oggi e Domani”, Pescara, luglio 1985.
- Alonge, Giacomo; Manzoli, Giacomo; Minuz, Andrea; Villa, Federica (a cura di), *La sceneggiatura nel cinema e nei media*, Roma, Carocci, 2025.
- An. *Le tragedie della radio*, in *Marc 'Aurelio*, n. 1, 14 marzo 1931.
- An. *E.u.a.r.* in *Marc 'Aurelio*, n. 8, 26 gennaio 1935.
- An. *E.u.a.r.* in *Marc 'Aurelio*, n. 9, 30 gennaio 1935.
- An. *E.u.a.r.* in *Marc 'Aurelio*, n. 10, 2 febbraio 1935.
- An. *E.u.a.r.* in *Marc 'Aurelio*, n. 85, 23 ottobre 1935.
- Antonelli, Lamberto; Paolini, Gabriele *Attalo e Fellini al «Marc 'Aurelio»*, Roma, Napoleone, 1995.
- Attalo *Il Gagà che aveva detto agli amici...*, *Marc 'Aurelio*, n. 37, 8 maggio 1939.
- Auditor (Santi Savarino), *Il Teatro di prosa e la radio*, in «La Stampa», 10 giugno 1933.
- Auditor (Santi Savarino), *Lo Stato e la Radio*, 9 dicembre 1933.
- Auditor (Santi Savarino), *Prosa e registrazione*, in «La Stampa», sabato 7 aprile 1934,. (Originariamente Anonimo in *Rassegna annuale dell'attività tecnica ed artistica dell'Eiar*, «Radiocorriere» n. 13, 25 marzo – 1 aprile 1934).
- Auditor (Santi Savarino), *Necessità di adeguarsi*, in «La Stampa», 14 aprile 1934.
- Auditor (Santi Savarino), *Le loro ragioni e le nostre: diamo la radio al popolo italiano*, in «La Stampa», 16 giugno 1934.

- Barbara, Mameli *Concorsi a premio, Marc 'Aurelio*, n. 37, 8 maggio 1939.
- Barbara, Mameli *L'ora del dilettante alla radio, Marc 'Aurelio*, n. 43, 7 giugno 1939.
- Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, California, University of California Press, 2001.
- Bellano, Marco *Fellini's Graphic Heritage: Drawings, Comics, Animation, and Beyond*, in Burke, Frank; Waller, Marguerite; Gubareva, Marita (a cura di), *A Companion to Federico Fellini*, Wiley-Blackwell, 2020.
- Berlino, Roberto *La canzone invisibile. La radio di Riccardo Morbelli e il Trio Lescano 1933-1943*, Anthology Digital Publishing (in corso di pubblicazione).
- Bernhard, Ernst *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969.
- Bertoldi, Massimo *Teatro di massa, propaganda e italianizzazione. Il Carro di Tespi in Alto Adige (1930-1943)*, in *Storia e Regione*, n. 20, 2011.
- Bertozzi, Marco *BiblioFellini*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia; Fondazione Federico Fellini, 2002-2004.
- Bertozzi, Marco *L'Italia di Fellini. Immagini, paesaggi, forme di vita*, Venezia, Marsilio, 2021.
- Bianchi, Cinzia *La "pubblicità d'autore" tra spot e cortometraggi*, in Federico, Martina; Ragonese, Ruggero (a cura di), *Pubblicità e cinema*, Roma, Carocci, 2020.
- Bondanella, Peter *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992 [ed. it. *Il cinema di Federico Fellini*, Bologna, Guaraldi, 1994].
- Bonini, Tiziano; Perrotta, Marta *La radio in Italia. Storia industria e linguaggi*, Roma, Carocci, 2024.
- Burke, Frank *Fellini's films: from postwar to postmodern*, Detroit, Twayne, 1999.
- Burke, Frank *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern*, Intellect LTD, 2020.
- Burke, Frank; Waller, Marguerite; Gubareva, Marita (a cura di), *A Companion to Federico Fellini*, UK, Wiley-Blackwell, 2020.
- Cachia, Cristina *Federico Fellini and "Il Corriere dei Piccoli": the Influence of Low Art on the Director's Cinematography*, in *Language Studies Working Papers*, n. 9, 2018.
- Calvino, Italo *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.
- Cavallo, Pietro *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Roma, Bulzoni, 1994.

- Cavallotti, Cesare *Una lettera d'amore*, *Radiocorriere*, n. 35, 30 agosto – 3 settembre 1942.
- Cavallotti, Cesare *Il Terziglio*, in *Radiocorriere*, n. 24, 13–19 giugno 1943.
- Chandler, Charlotte *Io, Federico Fellini*, Milano, BUR Rizzoli, 2020.
- Chiesa, Adolfo *Antologia del «Marc Aurelio» (1931-1954)*, Roma, Napoleone, 1974.
- Chiesa, Adolfo *Il meglio del Don Basilio*, Roma, Napoleone, 1988.
- Cicala, Roberto; Villano, Maria (a cura di), *Libri e scrittori da collezione. Casi editoriali in un secolo di Mondadori*, Milano, EDUCatt, 2007.
- Cirio, Roberto; Favari, Paolo (a cura di), *Sentimental. Il teatro di rivista italiano*, Milano, Bompiani, 1974.
- Colombo, Fausto *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 2017.
- Comand, Mariapia *Commedia all'italiana*, Milano, Il Castoro, 2010.
- Conti, Guido; Zavattini, Cesare *Le novità nei rotocalchi di Rizzoli e Mondadori*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano*, Milano, Cisalpino, 2009.
- D'Amico, Masolino *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- De Benedictis, Angela Ida (a cura di), *La musica alla radio, 1924–1954*, Roma, Bulzoni, 2014.
- De Gaetano, Roberto *Le immagini della commedia*, Venezia, Marsilio, 2024.
- De Grazia, Victoria, *The Culture of Consent*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- De Santi, Giorgio *Zavattini e la radio*, Roma, Bulzoni, 2012.
- De Sica, Vittorio; Mascheroni, Vittorio; Ramo, Luciano *Ludovico*, Columbia Records, 1931.
- Del Bosco, Paquito in *Fellini alla radio*, Radio Città del Capo, puntata 1 e 2, 2005.
- Fabbri, Franco *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana (1928–1958)*, in *La musica alla radio*, Roma, Bulzoni, 2014.
- Fabbri, Paolo (a cura di), *Lo schermo manifesto. Le misteriose pubblicità di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2002.
- Faldini, Franca; Fofi, Goffredo *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Fava, Claudio G.; Viganò, Aldo *I Film di Federico Fellini*, Roma, Gremese Editore, 1987.

- Fellini, Federico *È permesso?*, *Marc'Aurelio*, anno IX, n. 31, 19 aprile 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, anno IX, n. 60, 26 luglio 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 64, 19 agosto 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 68, 2 settembre 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 77, 13 settembre 1939.
- Fellini, Federico *Il raccontino pubblicitario*, *Marc'Aurelio*, n. 79, 11 ottobre 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 10, 14 ottobre 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 95, 29 novembre 1939.
- Fellini, Federico *Ma tu mi stai a sentire?*, *Marc'Aurelio*, n. 104, 29 dicembre 1939.
- Fellini, Federico *Primo amore*, *Marc'Aurelio*, n. 91, 9 novembre 1940.
- Fellini, Federico *Il riflettore è acceso*, *Marc'Aurelio*, n. 92, 16 novembre 1940.
- Fellini, Federico *Il riflettore è acceso*, *Marc'Aurelio*, n. 8, 29 gennaio 1941.
- Fellini, Federico *Il riflettore è acceso*, *Marc'Aurelio*, n. 33, 3 maggio 1941.
- Fellini, Federico *Compito in classe*, *Marc'Aurelio*, n. 51, 21 giugno 1941.
- Fellini, Federico *Richettino bambino qualunque*, *Marc'Aurelio*, n. 88, 5 novembre 1941.
- Fellini, Federico *Richettino bambino qualunque*, *Marc'Aurelio*, n. 92, 15 novembre 1941.
- Fellini, Federico *Una lettera d'amore*, 3 settembre 1942, Fondo Zurlo – Censura teatrale e radioteatrale (1931–1944).
- Fellini, Federico in *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- Fellini, Federico; Manara, Milo *Viaggio a Tulum*, Edizioni del Grifo, 1991.
- Fellini, Federico; Manara, Milo *Il viaggio di G. Mastorna*, Edizioni del Grifo, 1995.
- Fellini, Federico *Racconti umoristici* a cura di Claudio Carabba, Torino, Einaudi, 2004.
- Fellini, Federico *Il libro dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2007.
- Filippini, Massimiliano; Ferorelli, Vittorio (a cura di), *Federico Fellini autore di testi*, Bologna, Quaderni IBC, 1999.
- Fisher Margaret; Fournier-Finocchiaro Laura *Il nome radia e altri scritti futuristi*, Bologna, Pendragon, 2021.
- Fofi, Goffredo *Le voci dell'epoca* in AA.VV *La Radio storia di Sessant'anni in Italia*, Torino, Eri, 1984.

- Fofi, Goffredo; Giacchè, Piergiorgio; Morreale, Emiliano; Volpe, Gianni *L'Italia secondo Fellini*, Roma, e/o, 2019.
- Fontanella, Luigi, *Ettore Petrolini: la parodia del potere ovvero il potere della parodia*, in "Italian Culture", anno 1998, n 16:2. DOI: 10.1179/itc.1998.16.2.83.
- Forgacs, David; Gundle, Stephen *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Gentile, Emilio, *Storia del fascismo*, Bari, Laterza, 2022.
- Giacovelli, Enrico *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 1995.
- Giacovelli, Enrico (a cura di), *TuttoFellini*, Roma, Gremese, 2019.
- Grande, Maurizio *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Grazzini, Giovanni (a cura di), *Fellini, intervista sul cinema*, Bari, Laterza, 1983.
- Iarussi, Oscar *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico*, Bologna, Il Mulino, 2020.
- Isola, Gianni *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Venezia, La Nuova Italia, 1990.
- Isola, Gianni *Il microfono conteso. La guerra delle onde nella lotta di liberazione nazionale (1943-1945)*, in *Mélanges de l'École française de Rome*, 1996.
- Kezich, Tullio *Federico Fellini. La vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Lentini, Salvatore *La fabbrica del consenso. Il contributo dell'arte negli anni del regime fascista*, in *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, n. 18, 2019.
- Leuzzi, Vito Antonio; Esposito, Giulio *L'8 settembre 1943 in Puglia e Basilicata*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2003.
- Leuzzi, Vito Antonio; Schinzano, Lucia *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni Dal Sud, 2018.
- Lotti, Denis, *Incunaboli felliniani nel film Il feroce Saladino in Cinefolle. Influenze e interazioni tra varietà e il cinema*, atti di convegno a cura E. Mosconi, M.A. Pimpinelli, E. Uffreduzzi, Edizioni Cineteca di Bologna (In corso di pubblicazione).
- Maccari, Ruggero *Secondo me, Marc'Aurelio*, n. 93, 22 novembre 1939.
- Maccari, Ruggero *Secondo me, Marc'Aurelio*, n. 94, 25 novembre 1939.
- Maccari, Ruggero *Secondo me, Marc'Aurelio*, n. 95, 29 novembre 1939.
- Maccari, Ruggero *Secondo me, Marc'Aurelio*, n. 16, 24 febbraio 1940.
- Maccari, Ruggero *Se fossi stato io...*, *Marc'Aurelio*, n. 23, 20 marzo 1940.
- Maccari, Ruggero *Se fossi stato io...*, *Marc'Aurelio*, n. 25, 3 aprile 1940.
- Maccari, Ruggero *Se fossi stato io...*, *Marc'Aurelio*, n. 26, 30 marzo 1940.
- Maccari, Ruggero; *Lucianone*; «Marc'Aurelio», n. 26; 6 aprile 1940.

- Maccari, Ruggero; *Lucianone*; «Marc' Aurelio», n. 27; 10 aprile 1940.
- Maccari, Ruggero; *Lucianone*; «Marc' Aurelio», n. 28; 13 aprile 1940.
- Maccari, Ruggero; *Lucianone*; «Marc' Aurelio», n. 33; 1° maggio 1940.
- Maccari, Ruggero *Siamo stati onorati del sequestro*, in *Il Pollo*, anno I, n. 2, 3 dicembre 1946.
- Maccari, Ruggero *Intervista con un panino imbottito*, in *Il Pollo*, n. 6, 31 dicembre 1946.
- Maccari, Ruggero; Sordi, Alberto *Polvere di stelle*, scaletta (sceneggiatura), materiale d'archivio, Busta 21.
- Malatini, Franco *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, Torino, ERI, 1992.
- Malnati, Gaia *The Megaphone Ran Out of Battery. The Invitation of Fellini's voices*, in *Federico Fellini Centenary Essays*, Toronto, 2025.
- Malvestio, Marco; Whitehead, Jessica; Zambenedetti, Alberto *Federico Fellini Centenary Essays*, Toronto, University of Toronto Press, 2025.
- Marni, Barbara *Dopo il sequestro de "Il Pollo"*, in *Il Pollo*, anno I, n. 3, 10 dicembre 1946.
- Marioni, O.; Ricci, G. (a cura di), *I libri di casa mia. La biblioteca di Fellini in mostra*, Rimini, La Pieve Poligrafica Editore, 2008.
- Masina, Giulietta *Risponde Giulietta Masina*, in *La Stampa*, 11 maggio 1968.
- Menduni, Enrico *La voce intercambiabile. Il suono negli anni Venti e Trenta tra film, cinegiornali e radio*, in *Imago*, n. 14, 2016.
- Michelotti, Gigi *Il bel programma*, in *Radiocorriere*, n. 33, 16–23 agosto 1930.
- Minuz, Andrea, *Fellini*, Roma, Soveria Mannelli, Rubettino, 2020.
- Minuz, Andrea *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Catanzaro, Rubettino, 2011.
- Mollica, Vincenzo *Federico Fellini. Parole e disegni*, Torino, Einaudi, 2000.
- Monteleone, Franco *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Mosca, Giovanni *I maestri*, in *Corriere della Sera*, 15 giugno 1969.
- Mosconi, Elena *Premiata Ditta Za Bum: il varietà all'italiana*, *Immagine. Note di Storia del Cinema*, vol. 25, n. 1, 2022.
- Mottola, Francesco *Il teatro di varietà, dalla Belle époque agli anni Sessanta ed oltre, in Italia*, Milano, Nuove edizioni culturali, 1995.

- Muscio, Giuliana *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino, 2024.
- Natale, Anna Lucia *Gli anni della radio 1924-1954*, Napoli, Liguori, 1990.
- Oberdan Cotone *Senza equivoci*, in *Marc 'Aurelio*, n. 6, 1 aprile 1931.
- Olivieri, Angelo *L'imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal «Marc'Aurelio» allo schermo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1986.
- Orecchia, Donatella Maria Giovanna; Mazzei, Luca, *Un antidivo al cinema: Petrolini alla Cines*, in “L'avventura” n. 1, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Ortoleva, Peppino; Scaramucci, Barbara *Enciclopedia della Radio*, Milano, Garzanti, 2003.
- Pacchioni, Federico *Inspiring Fellini: Literary Collaborations behind the Scenes*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- Palmieri, Fulvio *Uno sguardo alle risposte del Referendum*, in *Radiocorriere*, n. 19, 5–11 maggio 1940.
- Pandolfi, Elio *Intervista privata*, Testimonianza orale, 5 luglio 2020.
- Papa, Antonio *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida, 1978.
- Petrazzi *L'importanza di chiamarsi Steno*, *L'Unità*, 24 gennaio 1985.
- Pintor, Ivan; Frezza, Gino *La strada di Fellini. Sogni, segnaletti, grafi, immagini e modernità del cinema*, Napoli, Liguori, 2012.
- Pintus, Pietro (a cura di), *Commedia all'italiana. Parlano i protagonisti*, Roma, Gangemi, 1985.
- Ramperti, Mario *Il censimento rivelatore*, in *Radiocorriere*, n. 46, 17–23 novembre 1940.
- Rocca, Enrico *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.
- Rondi, Brunello *Il cinema di Fellini*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1965.
- Rossano, Antonio *1943: Qui Radio Bari*, Bari, Dedalo, 1993.
- Sacchettini, Rodolfo *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011.
- Sacchettini, Rodolfo *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018.
- Sangiovanni, Andrea *Radiodays*, Bologna, il Mulino, 2024.
- Sanguineti, Tatti (a cura di), *Voci del varietà / Federico delle voci*, Rimini, Fondazione Federico Fellini, 2005.

- Scaglioni, Massimo *Verso un'Italia a colori. La pubblicità televisiva fra "Carosello" e lo spot*, in *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013.
- Scola, Ettore *Scola ricorda Maccari*, in *Script*, n. 5, dicembre 1989.
- Simonetta, Umberto *Morir dal ridere: Testi comici radiofonici e televisivi dal 1945 a oggi*, Milano, Bompiani, 1973.
- Solmi, Angelo *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Stefanelli, Matteo, *Bilbobul, il primo performer grafico del fumetto italiano* in Laura Scarpa (a cura di) *Le storie nere del "Corriere dei Piccoli"*, Roma, Comicout, 2021.
- Stourdzé, Sam (a cura di), *Fellini: La grande parade* (2009).
- Tagliapietra, Andrea; Ghirelli, Giordano; Maglione, Erminio; Piccione, Caterina (a cura di), *Storie dell'idea di immagine*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2022.
- Tassone, Aldo *Fellini 23½*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2020.
- Tomatis, Jacopo *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- Valentini, Paola *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Verdone, Mario *Federico Fellini*, Milano, Editrice Il Castoro, 1994.
- Vignati, Rinaldo *Marcello Marchesi, autore di sceneggiature*, in *L'avventura*, n. 2, 2016.
- Vitali, Lucia Rita *Federico Fellini al «Marc'Aurelio» un reticolo intermediale tra scrittura, grafica, pubblicità e spettacolo*, eCampus University, 2024.
- Zanetti, Francesco; Pistone, Francesco *Eiar Eiar Alalà. Canzoni alla radio 1924-1944*, Milano, Baldini+Castoldi, 2024.
- Zanetti, Ottavio *Tre passi nel genio. Fellini tra fumetto, circo e varietà*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Zanier, Gian Maria *Ruggero Maccari. Commedia italiana e Teatro di rivista*, Alessandria, Falsopiano, 2003.
- Zanzotto, Andrea *Il cinema brucia e illumina*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Zapponi, Bernardino *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia 1995.
- Zsigmond, Papp *I radiodrammi del giovane Fellini*, in *Nuova Corvina. Rivista di italianistica*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest.

Filmografia

- Blasetti, Alessandro (regia), *Nerone*, 1930.

- Mattoli, Mario (regia), *Imputato, alzatevi!*, 1939.
- Gentilomo, Giacomo (regia), *Ecco la radio!*, 1940.
- Mattoli, Mario (regia), *Il pirata sono io!*, 1940.
- Fellini, Federico; Lattuada, Alberto (regia), *Luci del varietà*, 1950.
- Monicelli, Mario; Steno (regia), *Vita da cani*, 1950.
- Fellini, Federico (regia), *Lo sceicco bianco*, 1952.
- Fellini, Federico (regia), *I vitelloni*, 1953.
- Fellini, Federico (regia), *La strada*, 1954.
- Fellini, Federico (regia), *Il bidone*, 1955.
- Fellini, Federico (regia), *Le notti di Cabiria*, 1957.
- Fellini, Federico (regia), *La dolce vita*, 1960.
- Fellini, Federico (regia), *Le tentazioni del Dottor Antonio*, in De Sica, Vittorio; Fellini, Federico; Monicelli Mario; Visconti Luchini *Boccaccio '70*, 1962.
- Risi, Dino (regia), *Il sorpasso*, 1962.
- Zampa, Luigi (regia), *Gli anni ruggenti*, 1962.
- Fellini, Federico (regia), *8½*, 1963.
- Fellini, Federico (regia), *Giulietta degli spiriti*, 1965.
- Fellini, Federico (regia), *Fellini Satyricon*, 1969.
- Risi, Dino (regia), *La moglie del prete*, 1971.
- Fellini, Federico (regia), *Roma*, 1972.
- Fellini, Federico (regia), *Amarcord*, 1973.
- Sordi, Alberto (regia), *Polvere di stelle*, 1973.
- Risi, Dino (regia), *Profumo di donna*, 1974.
- Fellini, Federico (regia), *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976.
- Scola, Ettore (regia), *Una giornata particolare*, 1977.
- Fellini, Federico (regia), *Prove d'orchestra*, 1979.
- Fellini, Federico (regia), *La città delle donne*, 1980.
- Fellini, Federico (regia), *E la nave va*, 1983.
- Fellini, Federico (regia), *Ginger e Fred*, 1986.
- Fellini, Federico (regia), *Intervista*, 1987.
- Scola, Ettore (regia), *La famiglia*, 1987.
- Fellini, Federico (regia), *La voce della luna*, 1990.
- Del Bosco, Paquito (regia), *Fellini racconta, un autoritratto ritrovato*, 2009.
- Scola, Ettore (regia), *Che strano chiamarsi Federico*, 2013.

- Reggiani, Francesca; De Bellis, Fabiana (regia), *L'imperatore di carta*, 2015.
- Dell'Olio, Anselma (regia), *Fellini degli spiriti*, 2020.

Trasmissioni televisive e radiofoniche

- Radio Rai; *50: mezzo secolo di Radio in Italia* — puntata 22 (“Fellini: dalla radio al cinema”); speciale radiofonico / audio; 1974; consultazione: Mediateca Rai.
- Rai; *Cari amici vicini e lontani* (R. Arbore) — episodio 3; programma TV / streaming; Rai1; 1984; consultazione: RaiPlay;
- RadioTechete (a cura di Borgnino, Andrea); *Qui Radio Bari*; speciale / progetto editoriale; 2019.
- Radio Rai *Pezzi da 90* — “Steno, il cinema, il corpo”; puntata audio; 18 gennaio 2022; consultazione: RaiPlaySound
- RadioTechete per il Prix Italia — “*Radio Bari: storie e documenti*”; puntata audio; 26 settembre 2022; consultazione: RaiPlaySound;