

Vedere il suono: la radio al cinema negli anni Trenta

di [Andrea Sangiovanni](#)

Gen 17, 2024 | [In evidenza](#), [Scolpire il tempo: cinema e storia, cinema è storia.](#) | [0](#) |



Una foto di scena del film *Una giornata particolare* (1977)..
Crediti: Johnny Freak – scatto di scena, [Pubblico dominio](#), [Collegamento](#)

Abstract

Il cinema ha spesso raccontato gli altri media e i suoi mestieri: sé stesso, in primo luogo, con i “film sui film”, ma anche la stampa e il giornalismo, i cosiddetti new media – dai computer ai social network –, oltre che la radio. In questo articolo si analizzerà il modo in cui il cinema ha raccontato la radiofonìa negli anni Trenta, sia con qualche pellicola coeva, sia – soprattutto – con le pellicole successive. Si esamineranno, dunque, film “testimoni” di storia, ma anche pellicole che gettano uno sguardo sul passato alla luce delle domande del presente e che, comunque, possono dire agli spettatori di oggi e di domani qualcosa sia sulla radio degli anni Trenta e Quaranta, sia sul Fascismo.

Introduzione

La radiofonìa e la cinematografia condividono la stessa data di nascita, il 1895, e, per questa ragione, vengono in genere considerati i primi mass media dell’età contemporanea.^[1] Tuttavia,

mentre il cinema si definisce molto velocemente nelle sue linee essenziali e, a metà degli anni Venti, ha già attraversato una prima crisi e una rinascita che lo hanno in parte modificato, la radio per come la si intende comunemente, con stazioni che trasmettono in modo continuato e apparecchi di ricezione di facile uso, nasce proprio allora e, per quanto riguarda l'Italia, esattamente nell'anno della svolta totalitaria del fascismo, il 1924. È in quell'anno, infatti, che inizia le trasmissioni l'Uri, acronimo di Unione Radiofonica Italiana, ovvero la società concessionaria di Stato per la radiofonia circolare: fondata in agosto, inizia le trasmissioni il 6 ottobre, poco prima che un Regio decreto ratifichi la firma della convenzione con lo Stato. Poco meno di un anno più tardi, nel novembre 1927 viene infine sostituita da una nuova concessionaria, l'EIAR, Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, che durerà fino a metà degli anni Quaranta quando, nell'Italia divisa dalla guerra, nascerà in territorio liberato la Rai.

Negli anni Trenta e Quaranta la radio e il cinema sono stati al centro del sistema mediale dell'Italia fascista, e, dunque, oggi possono essere usati sia come documenti di quei decenni, sia come strumenti per raccontare quel periodo storico. È proprio questo rapporto che viene indagato qui di seguito: in particolare sul modo in cui il cinema ha raccontato la radio e su quanto i film possono dirci sulla radio fascista. Il tema, dunque, è il cinema come strumento per narrare la storia e fonte per analizzarla, argomenti complessi che occorre analizzare rapidamente prima di puntare lo sguardo sulla radio.

I film fanno la Storia?

Sin dalla sua nascita, uno dei molti statuti del cinema è stato quello di testimone di storia: già una delle prime pellicole realizzate dai Fratelli Lumière, *La sortie des usines*, ci dice qualcosa sul lavoro alla fine dell'Ottocento, negli anni della seconda rivoluzione industriale. Come ogni testimone, però, quel breve film oltre a mostrare, omette o nasconde e in qualche misura, per il suo carattere di messa in scena, inventa. Così, ad esempio, ci dice che il lavoro non era solo maschile ma anche – e in alcuni settori prevalentemente – femminile e ci descrive anche l'esistenza di rapporti di forza in fabbrica delineati sul genere, con una distinzione che appare abbastanza palese tra operaie e “capi”. Allo stesso tempo, però, ci “nasconde” l'attività produttiva, visto che non ci dice nulla sulle tecniche di produzione o sulle condizioni di lavoro. E infine mette in scena una realtà probabilmente diversa da quella quotidiana, come dimostrano i vestiti sobriamente eleganti delle operaie ritratte all'atto dell'uscita: del resto, esistono diverse riprese della stessa scena, ognuna delle quali con piccole, significative, differenze che rivelano l'ambiguità di ciascun film. In alcune di queste pellicole, ad esempio, ci sono alcuni operai od alcune operaie che guardano fuggacemente verso l'obiettivo, mostrando consapevolezza della macchina da presa. Insomma, anche il “cinema del reale”, la cui nascita si fa appunto risalire ai fratelli Lumière, è allo stesso tempo testimone e agente dell'evento che sta riprendendo.

Del resto, anche l'altra tipologia primaria di cinema, quello narrativo la cui fondazione viene attribuita a George Méliès, non si è mai sottratto al confronto con la storia. Anzi, si può senz'altro sostenere che anche i film hanno fatto parte di quel lungo e complesso processo di nazionalizzazione delle masse che, dopo aver attraversato tutto il XIX secolo, è approdato nel XX con le forme della nascente industria culturale di massa. Così, ad esempio, il primo film italiano, *La presa di Roma* di Filoteo Alberini del 1905, con la sua messa in scena dell'atto conclusivo della nascita del giovane Regno d'Italia costituisce parte integrante – benché tardiva – del processo italiano di nazionalizzazione delle masse. E, del resto, gli esempi potrebbero essere molti, da *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) a *Nascita di una nazione* (D. W. Griffith, 1915) per non citarne che due.

Cinema e storia: un rapporto difficile

E tuttavia, benché sin dalle sue origini il cinema si sia interrogato sulla storia e abbia provato a raccontarla, «fino a qualche decennio fa, la storia non aveva domande da rivolgere al cinema e agli altri media» che, come ha scritto Giovanni De Luna, erano «parti di un universo che disprezzava o che semplicemente ignorava».[2] Solo alla fine degli anni Settanta del Novecento il francese Marc Ferro realizzava un pionieristico studio intitolato, appunto, *Cinema et Histoire*, che proponeva una prima riflessione sul modo in cui il cinema può raccontare la storia a partire dal suo essere testimone dei cambiamenti della cultura materiale, un vero e proprio «museo dei gesti, dei comportamenti, degli oggetti», e fino ad arrivare a descrivere «il funzionamento nascosto di una società»[3].

Il libro di Ferro sarebbe stato tradotto in italiano nel 1980 e proprio in quegli anni, grazie soprattutto ai lavori di Pierre Sorlin[4] ma anche al contributo di uno storico del cinema molto attento alla storia *nel* cinema come Gianpiero Brunetta, gli storici avrebbero cominciato a guardare con maggiore attenzione ai film. Sarebbe stato però soprattutto durante gli anni Novanta che la riflessione si sarebbe fatta via via più consistente e consapevole: Giovanni De Luna, ad esempio, avrebbe pubblicato nel 1993 un importante saggio sulle fonti audiovisive nella storia che, con lo splendido titolo de *L'occhio e l'orecchio dello storico*, sarebbe stato un po' l'apripista di tutte le successive riflessioni[5].

Testimone, racconto, agente

Oggi è un dato scontato che le immagini audiovisive siano parte integrante della cassetta degli attrezzi dello storico:[6] lo stesso De Luna è tornato qualche anno fa sul tema con un libro intitolato *Cinema Italia* in cui, applicando quel metodo di analisi storica del film che aveva proposto sin dai primi anni Novanta, ha analizzato i «film che hanno fatto gli italiani».[7] Oltre a considerare il film un testimone del tempo in cui è stato realizzato – e dunque un *documento* per conoscere la storia – e uno *strumento* per raccontarla, riprendendo alcune osservazioni di Ferro, De Luna ha sottolineato che c'è un terzo, determinante aspetto del rapporto fra cinema e storia: la possibilità per i film di essere “agenti di storia”. Il cinema, cioè, può “costruire” la storia «incidendo sui comportamenti, sulle scelte, sulle abitudini di un pubblico vastissimo che ai suoi racconti si ispira nella vita reale, trasformando le immagini che scorrono sullo schermo in modelli sui quali plasmare la propria quotidianità».[8] Per poter cogliere questa dimensione, suggerisce De Luna, lo studioso deve fare un duplice “viaggio nel tempo”: egli, cioè, deve «analizzare il film [...] facendolo interagire [...] sia con il passato che racconta [...], sia con il presente il cui il film [viene] proiettato nelle sale cinematografiche».[9] A questo doppio livello cronologico, se ne può poi aggiungere un terzo, ovvero il presente in cui il film viene rivisto ed analizzato, ovvero il momento in cui si può cercare di capire quali tracce esso abbia lasciato nell'immaginario collettivo.

Il cinema racconta gli altri media

Un aspetto forse meno considerato nell'ormai consistente numero di ricerche che mettono in relazione il cinema e la storia d'Italia è il modo in cui i film hanno raccontato il sistema dei media del quale fanno parte. Nel Novecento, infatti, i media hanno avuto un ruolo importante nella costruzione dell'identità nazionale e dell'immaginario collettivo: sono stati, cioè, gli strumenti

attraverso i quali le comunità nazionali hanno immaginato sé stesse e si sono raccontate agli altri. Ma, allo stesso tempo, essendo i media inseriti in un sistema di relazioni reciproche e biunivoche, ciascuno di essi si è formato in rapporto agli altri, all'interno di una costante dialettica.^[10] E se il cinema è stato a lungo il medium al centro di questo sistema – il luogo principale dove si costruiva l'immaginario collettivo – può essere interessante vedere come esso abbia raccontato la radio o, più tardi, la televisione, oltre che, naturalmente, sé stesso.

Per cogliere la complessa articolazione di questa messa in scena, può essere sufficiente richiamare l'esempio del film di Dino Risi *Una vita difficile* (1961) che racconta gli intensi anni della Resistenza e del dopoguerra attraverso la patetica figura di Silvio Magnozzi, interpretato da Alberto Sordi. Tipico esempio della commedia italiana, il film è allo stesso tempo una cronaca di quegli anni difficili – che ricostruisce proprio attraverso un medium dell'epoca, i cinegiornali – e una riflessione sul cambiamento del Paese che passa dall'idealismo della Resistenza al cinismo del "miracolo". All'interno di questo racconto i media sono molto presenti, dalla stampa quotidiana all'industria editoriale, dai cinegiornali al cinema: essi sono parte integrante del racconto – Magnozzi lavora ad uno dei molti giornali che rinascono nell'immediato dopoguerra – e, allo stesso tempo, sono lo strumento per narrare la storia di quegli anni complessi. La loro presenza, dunque, è in primo luogo un segno della centralità dei media nel dopoguerra, quando si ricostruiva un'opinione pubblica dopo anni di informazione irregimentata, e, in seconda battuta, un segno dell'importanza dei media come testimoni di storia. Risi e i suoi sceneggiatori, infatti, scelgono di utilizzare frammenti dei cinegiornali per ambientare cronologicamente alcune scene: per lo spettatore dell'epoca quei frammenti richiama una memoria collettiva ancora fresca; per quelli di oggi, invece, sono veri e propri documenti del passato che, sovrapponendo realtà e finzione, attribuiscono uno statuto di verosimiglianza all'intera pellicola, la quale, dunque, è a sua volta eletta a reperto dell'immaginario collettivo sulla storia del Paese. E, del resto, non appare un caso che il protagonista del film sia un giornalista, figura che nell'immaginario diffuso è spesso considerato uno "storico del presente": chi meglio di colui che per mestiere doveva seguire tutti gli eventi grandi e piccoli che hanno caratterizzato il dopoguerra, dal referendum monarchia-repubblica all'attentato a Togliatti e fino alle prime elezioni politiche, poteva infatti raccontare il dopoguerra italiano? Così, attraverso la figura di Magnozzi – e alcune sequenze ambientate nelle redazioni o nelle tipografie – il film mette in scena anche la stampa e la sua esplosione nella nuova epoca di libertà ma, allo stesso tempo, ne mostra le contraddizioni e i compromessi ai quali doveva sottostare, barcamenandosi fra penuria di mezzi, ideali di libertà e necessità di vendite. E se lo spettatore del 1961 poteva facilmente identificarsi nell'improvvisato giornalista Magnozzi, avendo ben fresca la memoria dei molti quotidiani e periodici che avevano affollato le edicole alla fine della guerra, allo spettatore di oggi questo elemento narrativo descrive l'importanza che i giornali avevano assunto alla fine degli anni Quaranta quando erano la rappresentazione più evidente della ritrovata libertà. Del resto, l'importanza dei media nella rinascita della società italiana del dopoguerra è messa in evidenza in una breve ma significativa sequenza sulle rive del lago di Garda, a Dongò, dove tutti si sono lanciati alla ricerca dell'oro del Duce, la quale però può essere letta dallo spettatore di oggi come un accenno all'incipiente "società dello spettacolo", nella cui costruzione i media avrebbero svolto un ruolo determinante.

Una vita difficile, infine, racconta anche il cinema – il protagonista a un certo punto accarezza il sogno di diventare sceneggiatore – e la rinascita di Cinecittà, tornata a essere la "macchina dei sogni" degli italiani e, allo stesso tempo, l'ambigua concretizzazione dell'aspirazione ad un nuovo benessere degli italiani, come aveva mostrato già dieci anni prima *Bellissima* di Luchino Visconti (1951). Classico esempio di "cinema nel cinema", le sequenze ambientate a Cinecittà strizzavano l'occhio allo spettatore del 1961, mostrando registi e attori famosi al lavoro (da Blasetti a Gassman) mentre, allo spettatore di oggi, raccontano la centralità del cinema nel sistema mediale degli anni Cinquanta e Sessanta.

Vedere il suono?

La radio è stato forse il medium novecentesco che il cinema ha avuto maggior difficoltà a mettere in scena: se, infatti, il fascino della radio sta in gran parte nella sua capacità di organizzare il mondo per l'orecchio, come scriveva già negli anni Trenta Rudolph Arnheim,^[11] come può il cinema rappresentarlo senza banalizzarlo? Lo racconta bene *Radio Days* (Woody Allen, 1987), nostalgica rievocazione della radio statunitense degli anni Trenta, quando lo spettatore scopre che *Il vendicatore mascherato*, protagonista di una serie pulp dalla voce profonda e terrorizzante, idolo dei bambini, è interpretato da un buffo ometto dai tratti bonari (l'attore Wallace Shaw). Questa contraddizione dall'inevitabile effetto comico spiega bene una delle caratteristiche primigenie della radio: nonostante la stampa specializzata, come l'italiano *Radio Orario* dedicasse appositi spazi alla presentazione dei volti delle sue "star invisibili", la forza evocativa della radio era nel suo essere solo suono, nell'immaginare – senza vederli – i protagonisti. Non è un caso che il "manifesto della radio" di Enzo Ferrieri raccomandasse che «il lettore di notizie» doveva essere solo «l'uomo, di cui non dobbiamo poter immaginare l'aspetto».^[12]

Nel corso dei tardi anni Venti e degli anni Trenta, alla radiofonia sono dedicati alcuni servizi del *Giornale Luce*: descrizioni tecniche sul funzionamento, inaugurazioni di stazioni radio, servizi su quanto stava accadendo in altri paesi. Soprattutto, la radio inizia ad essere inserita nel contesto e nelle trame di alcune pellicole degli anni Trenta, da *La signora di tutti* (Max Olphus, 1934) a *Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939), la cui trama era imbastita su un'allora improbabile concorrenza fra la radio e la televisione, che si stava iniziando a sperimentare proprio in quegli anni. In effetti, come ha notato Paola Valentini, in molti film di quel periodo la radio era «calata profondamente nella finzione del racconto» e, benché apparisse in poche e rapide inquadrature, la sua presenza è «in grado di dire molto (...) sia esibendo esplicitamente alcuni tratti della radiofonia dell'epoca sia dando indiretta visibilità a fenomeni magari rimossi ma non meno cruciali».^[13] La rappresentazione della radio, o un rimando indiretto al suo *star system*, è il segno che negli anni Trenta in Italia si andava formando un sistema dei media maturo all'interno del quale circolavano, spostandosi da un medium ad un altro, gli stessi contenuti culturali e gli stessi protagonisti. Gli esempi possono essere molti: per rimanere al cinema, ad esempio, si può fare quello di un film come *Gli uomini, che mascalzoni* (Mario Camerini, 1932) che lancia nel cinema, anche nelle vesti di cantante, il giovane Vittorio De Sica, fino ad allora attore di teatro leggero. Ed è proprio una canzone del film interpretata da De Sica, *Parlami d'amore Mariù*, a diventare, grazie al fondamentale supporto della radio, uno dei grandi successi degli anni Trenta. Ancora più interessante, però, è il modo in cui essa viene presentata nel film, in forma diegetica e in una sequenza molto naturale, perfettamente inserita nella narrazione e funzionale al racconto. La sequenza mostra infatti due attempati ballerini che attivano in un locale una pianola meccanica che inizia a suonare la melodia della canzone: attirati dalla musica, i due protagonisti, Bruno e Mariuccia (interpretati da De Sica e Lya Franca), iniziano a ballare, mentre Bruno canticchia la canzone, dedicandola alla sua compagna.

Dal punto di vista del sistema mediale, è interessante che in questa sequenza la radio sia sostituita da uno degli strumenti di riproduzione meccanica del suono che ne avevano anticipato la diffusione:^[14] la presenza della pianola invece che della radio nell'osteria sul lungofiume dove si svolge la scena, infatti, è compatibile con la diffusione delle radio in quegli anni, ma, allo stesso tempo, gli autori del film sono consapevoli che le canzoni del film avranno successo perché verranno vendute come disco e riprodotte alla radio, allora il maggior veicolo di diffusione della musica, vera e propria "colonna sonora" degli italiani come ci ricordano canzoni come *Quando la radio canta* o *La famiglia canterina*, dei primi anni Quaranta.

È in questo contesto che nel 1940 l'Eiar – Ente Italiano Audizioni Radiofoniche – decide di raccontarsi sul grande schermo producendo un film programmaticamente intitolato *Ecco la radio!* (Giacomo Gentilomo).^[15] Il critico Filippo Sacchi lo descriveva sul “Corriere della Sera” come «fatto a uso e consumo speciale dei radioamatori». E aggiungeva:

i fanatici dell'altoparlante, coloro che ne fanno giornaliero consumo e che ne conoscono a menadito i programmi, godranno un mondo di (...) poter dare un volto a voci tanto familiari e amiche» mentre gli altri «si delizieranno un po' meno» e a loro «questi assi della radio parranno (...) singolarmente poveri di fotogenia^[16]

Quasi come il personaggio del film di Woody Allen.

La decisione dell'Eiar di presentare la radio sul grande schermo è un indice del ruolo che essa aveva nella società italiana allo scoppiare della Seconda guerra mondiale, come ci confermano i dati degli abbonamenti^[17] e, soprattutto, i risultati del “referendum” radiofonico del 1939. In quell'anno, infatti, l'Eiar aveva realizzato la più ampia analisi mai tentata dell'ascolto radiofonico, un “referendum” appunto, assecondando un'abitudine che era invalsa sin dal 1924, l'anno della nascita della radiofonia pubblica in Italia. Promossa con una vasta campagna intermediale e realizzato attraverso schede-questionario da riempire e rinviare, la rilevazione aveva riguardato esclusivamente gli abbonati (che dunque, in linea di massima, appartenevano ai ceti medio-alti) e aveva coinvolto circa 900.000 persone, ovvero intorno al 75% di chi aveva un abbonamento. Ne era uscito un quadro articolato e per certi tratti sorprendente^[18] che tuttavia confermava quanto era andato emergendo sin dagli anni Venti: per gli italiani la radio era soprattutto musica e intrattenimento. E tale appare pure in *Ecco la radio!*, fantasiosa ricostruzione di una “giornata” radiofonica, costruita per scenette giustapposte, la cui trama unificante è data proprio dal susseguirsi dei diversi programmi radiofonici, e la cui ultima parte è dominata dalla presentazione delle voci e delle orchestre dell'Eiar.

Da questo punto di vista, *Ecco la radio!* si presenta come un film testimone di storia perché può essere utile – soprattutto in mancanza di fonti sonore di altro tipo^[19] – per avere un'idea dello stile radiofonico degli anni Trenta. Il racconto, peraltro, segue abbastanza fedelmente un palinsesto tipo, dominato dalla musica e dall'intrattenimento, con rubriche specifiche per i diversi gruppi sociali, le casalinghe, i bambini, gli agricoltori, i soldati e così via, oltre che le sei edizioni del giornale radio (che nel 1940 diventavano otto) e le radiocronache, una delle forme caratteristiche della radiofonia dell'epoca che, dice il commentatore, «danno ai lontani la sensazione di esser presenti all'evento nell'atto stesso che si compie». Il film, del resto, può essere considerato testimone anche perché rappresenta la radio così come l'Eiar voleva che apparisse, voce in grado di unificare il paese in quanto servizio (i notiziari, i bollettini dei naviganti, le accorate lettere delle madri dei soldati e così via), ma anche per la sua capacità di intrattenere e divertire.

E tuttavia, a un'osservazione più attenta, il film illumina involontariamente squarci della mentalità fascista che, al di là delle trasmissioni strettamente definibili come propaganda, informava gran parte della programmazione: così, ad esempio, la scena iniziale mette in contrapposizioni due modelli femminili, la casalinga e la donna dedita alla cura del proprio corpo, mostrate con un montaggio alternato mentre la radio fornisce la “lista delle vivande” e i consigli per il pranzo. La scena, peraltro, viene costruita in modo tale da creare un'analogia tra la donna intenta al trucco e la gallina che sarà la portata principale del pranzo: un'ironia che alla nostra sensibilità appare forse un po' grossolana ma che allora sottendeva un giudizio morale e che sposava il punto di vista fascista sul ruolo sociale della donna. Oppure, ancora, la pellicola illustra come la propaganda fosse una componente fondamentale delle trasmissioni per bambini che fondavano i loro racconti d'avventura su una retorica coloniale che metteva in scena la supremazia dell'uomo bianco. Più in generale, le

trasmissioni per bambini educavano i giovani ad un modello fascista di società,[\[20\]](#) come illustra in modo eloquente la lunga sequenza dei balilla che si mettono alla ricerca di una bambina dopo aver sentito alla radio la notizia della sua scomparsa: il loro giovane capo, infatti, imita nella postura e nella voce l'atteggiamento dei gerarchi, se non dello stesso Mussolini, con le mani sui fianchi e le domande retoriche rivolte agli altri bambini della "centuria".

La radio totalitaria in *Una giornata particolare*

Certo, nato con l'obiettivo di rappresentare l'Eiar come essa stessa si vedeva, *Ecco la radio!* è reticente su alcune caratteristiche della radiofonia degli anni Trenta e Quaranta: per esempio, esso ci dice poco, e solo indirettamente, sulla radio come "megafono" del regime, ruolo che essa aveva assunto con sempre maggior intensità dalla metà degli anni Trenta. Questo aspetto è invece ben descritto in un film di Ettore Scola del 1977, *Una giornata particolare*: una pellicola, dunque, realizzata in un tempo successivo a quello narrato e fondata su una solida lettura storiografica che, se non può certo essere considerato un "testimone" di storia, un documento, è senz'altro un efficace strumento per raccontare la storia dell'Italia fascista. Del resto, Scola è sempre stato un regista molto attento alla dimensione storica, oltre che a quella civile, da *C'eravamo tanto amati* a *Ballando ballando*, da *La famiglia* a *Il mondo nuovo* e fino a *Concorrenza sleale*, per non citare che alcuni titoli della sua ampia filmografia. E infatti, in un'intervista a Pasquale Iaccio ha affermato che

se si fa un cinema che sia figlio del neorealismo, come quello che faccio io, e che quindi si occupa dell'uomo (...) non si può non occuparsi anche del contesto sociale e storico in cui vive». E ha aggiunto: «molta parte del mio cinema ha alla base questo rapporto tra l'individuo e la storia (...) l'influsso che i grandi eventi storici hanno avuto sull'individuo, sul suo modo di essere, di sentire, di comportarsi perfino nella sua vita privata, nella sua vita intima perché siamo tutti determinati dalla storia.[\[21\]](#)

Com'è noto, la giornata del film è *particolare* sia nella dimensione pubblica che in quella privata. Sul piano esistenziale, si tratta infatti dell'incontro di poche ore fra due solitudini, quella di Antonietta, moglie di un impiegato statale fervente fascista e madre di sei figli, e quella di Gabriele, radiocronista dell'Eiar espulso dall'azienda e in procinto di essere mandato al confino perché omosessuale: poche ore durante le quali riescono ad assaporare una vita diversa da quella nella quale sono costretti dal regime fascista, proprio nel giorno in cui i totalitarismi italiano e tedesco celebrano il proprio incontro. Per quanto riguarda la dimensione pubblica, infatti, la giornata particolare è quella della tappa conclusiva della visita di Hitler a Roma, che si svolse dal 3 al 6 maggio 1938, e che fu il momento centrale del suo viaggio in Italia.

La visita del Führer venne raccontata con grande impiego di mezzi da tutto il sistema propagandistico fascista, dall'Istituto Nazionale Luce – che realizzò numerosi cinegiornali, poi riuniti in un'unica pellicola intitolata *Il viaggio del Führer in Italia* – all'Eiar, che lo seguì passo passo grazie a 19 radiocronache per 18 ore di trasmissione, mandate in onda da 22 stazioni trasmettenti e realizzate impiegando 12 radiocronisti, 9 ingegneri e 51 tecnici, oltre al personale normalmente utilizzato per questo tipo di attività. Come scriveva il "Radiocorriere", questo sforzo organizzativo e produttivo avrebbe garantito una cronaca «immediata, vivace, spontanea» e avrebbe permesso di commentare «l'avvenimento, nascendo, per così dire, da esso».[\[22\]](#) Questa lunga radiocronaca era il momento apicale di un uso strumentale della radio che il fascismo andava facendo da qualche anno, in cui racconto di cerimonie pubbliche e irreggimentazione della popolazione si confondevano. Quest'uso della radio era iniziato con la guerra d'Etiopia e, in

particolare, la radio aveva avuto un ruolo centrale nella preparazione dell'adunata del 2 ottobre 1935 e nella propagazione del discorso con cui Mussolini l'aveva annunciata. In quel giorno infatti, come aveva scritto Raoul Chioldelli, il direttore generale dell'Eiar, c'era stato «il primo collaudo, per così dire storico e solenne, delle possibilità della nostra radio»^[23] che, iniziando le trasmissioni in anticipo sull'orario ordinario, aveva diretto l'organizzazione delle adunate in tutta Italia fin quando, come aveva scritto il "Radiocorriere",

alle ore 18,34, tra deliri di folla (...), il Duce, comparso sul balcone di palazzo Venezia, iniziava il suo discorso al popolo, frequentemente interrotto da scoppi irrefrenabili di entusiasmo che, attraverso la Radio, davano al mondo la sensazione del plebiscitario consenso.

Il collegamento radiofonico, peraltro, non aveva riguardato solo l'Italia ma anche le stazioni spagnole, cecoslovacche, ungheresi, statunitensi e argentine, oltre ad essere registrato per venire trasmesso in seguito in Germania, Polonia ed Austria: come aveva sottolineato con enfasi il settimanale, in quell'occasione «tutto il mondo era in ascolto»^[24]. Questo genere di narrazioni pubbliche coordinate e transmediali – che, dunque, coinvolgevano anche il cinema e la stampa – si sarebbero ripetute più di una volta nella seconda metà degli anni Trenta, caratterizzando tutte le tappe più importanti della vita del regime, dalla proclamazione dell'Impero, con trasmissioni a reti unificate il 5 e 9 maggio 1936, alla visita di Mussolini in Libia nel marzo 1937. Alla radio, in particolare, veniva usato il genere della "radiocronaca" che permetteva di sfruttare al meglio le sue caratteristiche, dando agli ascoltatori la sensazione di essere presenti ad eventi lontani e, dunque, di "partecipare" alla vita della nazione.

È proprio questo aspetto a essere raccontato in modo efficace in *Una giornata particolare*. Il film, infatti, utilizza due fonti d'epoca per raccontare la dimensione pubblica di quel 6 maggio: i cinegiornali, con i quali in apertura viene richiamato il contesto storico, e la radiocronaca della giornata. Dopo che la maggior parte degli abitanti del complesso di case popolari in cui è ambientato il film si reca all'adunata, la portiera dello stabile mette davanti alla sua guardiola una radio e la accende: in questo modo la radiocronaca riecheggia nel cortile e viene ascoltata, anche involontariamente, dai due protagonisti. La dimensione pubblica, insomma, permea e sovrasta quella privata ed intima: la voce della radio crea uno spazio auditivo unico per tutta la Nazione e diventa la voce del regime, ascoltata in modo più o meno volontario da tutti i suoi abitanti.

La radio sarà lo strumento attraverso il quale gli italiani sapranno della fine del fascismo il 26 luglio 1943, con un comunicato speciale letto da una delle voci più importanti dell'Eiar, Titta Arista, ancora prima che i giornali ne possano scrivere. E – di nuovo – sarà attraverso i microfoni dell'Eiar che il maresciallo Badoglio annuncerà la firma dell'armistizio: la guerra civile, poi, si combatterà anche attraverso le onde radio, con lo scontro tra le radio "libere", ovvero quelle che trasmettevano dal Regno del Sud e che, pur sotto la supervisione degli angloamericani, erano gestite dagli italiani, e l'Eiar, che avrebbe continuato a trasmettere dalla Repubblica di Salò. Di tutta questa appassionante vicenda, però, al cinema rimangono pochissime tracce: all'inizio di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), ad esempio, si sente fugacemente *Radio Londra*, ma poi la radio rimane sullo sfondo o scompare proprio, così come in molti altri film. È un'assenza che – come spesso accade per la storia – può comunque, ancora una volta, dirci qualcosa sulla natura della radio: essa, infatti, potrebbe essere legata proprio alla natura volatile e impalpabile delle trasmissioni radiofoniche, le cui tracce sonore sono state riscoperte solo in tempi relativamente recenti negli archivi della Rai. Potrebbe esserne un segno il fatto che in un film come *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960) l'annuncio di Badoglio dell'armistizio, da cui la storia prende avvio, non è l'originale, ma viene recitato da un attore.

Insomma, volatile e leggera la radio sembra lasciare poche, effimere tracce nonostante sia stata una presenza costante nella vita degli italiani sin dagli anni Trenta e Quaranta: una contraddizione che, in effetti, riguarda un po' tutti i mass media la cui invisibile presenza quotidiana sembra essere in contrasto con l'eccezionalità che distingue ciò che è memorabile da quello che non lo è.

Bibliografia

- R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, 2003
- A. Crespi, *Storia d'Italia in quindici film*, Laterza, Roma-Bari, 2018
- G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Scandicci 1993
- G. De Luna, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Utet, Milano 2021
- F. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Greco & Greco, Milano 2002
- M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1979
- P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli, 2000
- G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Scandicci 1990
- G. Lanotte, *Mussolini e la sua "orchestra". Radio e musica nell'Italia fascista*, Prospettive, Civitavecchia 2016
- F. Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia, 1976
- F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia 1992
- A. L. Natale, *Gli anni della radio*, Liguori, Napoli 1990
- A. Sangiovanni, *Le parole e le figure. Storia dei media in Italia dall'età liberale alla Seconda guerra mondiale*, Donzelli, Roma 2012
- A. Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli, Roma 2021
- P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984
- P. Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze, 2007

Note:

[1] Sulle lunghe ascendenze di entrambi si rimanda a A. Sangiovanni, *Le parole e le figure. Storia dei media in Italia dall'età liberale alla Seconda guerra mondiale*, Donzelli, Roma 2012

[2] G. De Luna, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Utet, Milano 2021, p. 12.

[3] M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1979.

[4] P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984. Sorlin aveva iniziato la sua riflessione con Id., *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

[5] G. De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico: le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Scandicci 1993.

[6] L'esistenza di una rivista intitolata *Cinema e Storia* è un chiaro segnale del riconoscimento accademico di questo binomio. Allo stesso tempo appare opportuno sottolineare come resista ancora nella storiografia una certa diffidenza nei confronti delle immagini televisive, nonostante l'esistenza di una mole ormai piuttosto consistente di studi anche in questo campo.

[7] Così recita il sottotitolo di G. De Luna, *Cinema Italia...*, cit.

[8] De Luna, 2021, p. 13

[9] De Luna, 2021, p. 24.

[10] A. Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli, Roma 2021.

[11] R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Editori Riuniti, Roma 2003.

[12] E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Greco & Greco, Milano 2002, p. 35. Corsivo dell'autore del saggio.

[13] P. Valentini, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 207.

[14] Sangiovanni, 2012.

[15] https://www.youtube.com/watch?v=IjG_9XWWoVk.

[16] f.s. (Filippo Sacchi), *Ecco la radio*, in "Corriere della Sera", 16 giugno 1940.

[17] Gli abbonati alle radioaudizioni passavano dai 997.295 del 1938 a 1.375.205 del 1940, anno dell'entrata in guerra dell'Italia: nei due anni successivi, peraltro, nonostante le difficoltà economiche e le privazioni dovute al conflitto, avrebbero continuato a crescere arrivando a 1.827.950, cifra superata solo nel 1946.

[18] Un'analisi approfondita in Anna Lucia Natale, *Gli anni della radio*, Liguori, Napoli 1990. L'autrice sottolinea che l'ascolto radiofonico metteva in discussione l'immagine di una radio di propaganda.

[19] In generale, non abbiamo fonti sonore della radio degli anni Trenta e Quaranta quando le trasmissioni erano in diretta e le registrazioni – complesse da realizzare e costose – venivano effettuate solo in occasioni particolari o, talora, di fronte al grande successo di alcune trasmissioni, a posteriori.

[20] Un'attenta analisi delle trasmissioni per l'infanzia è ad esempio in G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Scandicci 1990.

[21] P. Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli, 2000, p. 361

[22] *Radiocorriere*, n. 18, 1-7 maggio 1938, p. 5

[23] R. Chiodelli, *La Radiofonia*, in *L'azione di governo e le attività nazionali*, Roma, 1942, p. 421

[\[24\]](#) *La gigantesca adunata del popolo italiano*, in “Radiocorriere”, n. 41, 6-12 ottobre 1935, p. 3